تحقیق، تنقید، تعبیر

ڈاکٹر قاضی عابد

تحقیق، تنقید، تعبیر

ڈاکٹر قاضی عابد

E-mail:info@beaconbooks.com.pk
Web: www.beaconbooks.com.pk

اشاعت : 2016ء

عبدالجبار نے
حاجی حنیف اینڈ سنز پرنٹنگ پریس لاہور
سے چھپوا کر بیکن بکس ملتان-لاہور
سے شائع کی۔

قیمت : -/380 روپے

ISBN : 978 - 969 - 534 - 305 - 0

اپنی والدہ

خالدہ بی بی کے نام

کس کو ہوگا اب وطن میں آہ ! میرا انتظار؟
کون میرا خط نہ آنے سے رہے گا بیقرار؟
خاکِ مرقد پر تری لے کر یہ فریاد آؤں گا
اب دعائے نیم شب میں کس کو میں یاد آؤں گا؟
تربیت سے تیری میں انجم کا ہم قسمت ہوا
گھر میرے اجداد کا سرمایہ عزت ہوا
دفتر ہستی میں تھی زریں ورق تیری حیات
تھی سراپا دین و دنیا کا سبق تیری حیات
عمر بھر تیری محبت میری خدمت گر رہی
میں تری خدمت کے قابل جب ہوا تو چل بسی

(اقبال)

ترتیب

دیارِ تحقیق:

نثر اور نثر نگار:

شعر اور شاعر:

کچھ باتیں اس کتاب کی

اس کتاب میں شامل مضامین میرے پڑھنے لکھنے کے پرانے سفر کی ایک ایسی کتھا مجھے سنا سکتے ہیں اور سناتے رہیں گے جو شاید یہ اس کتاب کے کسی بھی قاری کو نہ سنا سکیں (اگر اس کتاب کو کبھی کوئی قاری میسر آیا تو) اس لیے کچھ باتیں ان مضامین کے حوالے سے یاد کرنا میرے لیے اپنے ماضی کو آواز دینے کے برابر ہے۔ مجھے شعروادب سے ایک فطری انسیت اپنے نانا اور والد دونوں کی صحبت سے ملی۔ میرے نانا قاضی محمد شمس الدین ایک خاموش طبع، صلح کل اور پڑھے لکھے آدمی تھے۔ ان کی کچھ کتابیں جو خواجہ غلام فرید اور دیگر صوفی شاعروں کے حوالے سے ہیں؛ آج بھی میں نے سنبھال کر رکھی ہوئی ہیں۔ یہ کتابیں میں نے اس عمر میں بغیر کسی خاص فہم کے اسی طرح پڑھ لیں جیسے اَن پڑھ مسلمان قرآن کی ناظرہ قرأت کرتے ہیں۔ ان کتابوں نے پڑھنے کا ایسا نشہ لگایا کہ آج بھی رات کے ایک دو بجے تک نیند نہیں آتی جب تک کہ کسی کتاب کی ورق خوانی نہ کر سکوں۔ پھر میرے غریب اور خوددار والد قاضی دوست محمد جورات گئے تک آل انڈیا ریڈیو سے نشر ہونے والے مشاعروں کی نقل رجسٹروں پر تیار کرتے تھے۔ وہ لکھتے چلے جاتے تھے اور میں شعر سنتا چلا جاتا۔ کچھ بڑا ہوا تو بابا کی کتابوں پر بھی ہاتھ صاف کرنا شروع کیا۔ آرزو لکھنوی اور ان کے کچھ ہم عصروں کے دواوین اب بھی میرے پاس موجود ہیں جو میں نے دس برس کی عمر میں پڑھ لیے۔ پھر میرے اوّلین استاد ماسٹر حمید الحسن درانی جو میرے والد کے دوست بھی تھے؛ انھوں نے تختی پر فارسی مصرعے لکھنے سکھائے۔ وہ اس وقت وجد کے عالم میں حافظ کے شعر (یہ مجھے بعد میں معلوم ہوا کہ وہ حافظ کے عاشق تھے) میرے سامنے پڑھتے اور میں بغیر سوچے سمجھے سر ہلائے جاتا۔

ہائی سکول اور کالج کے زمانے نے شعر گوئی کے لاحاصل شوق، تقریری مقابلوں میں حاصل ہونے والے انعامات اور یارِ بے ریا سعید ناصر (ہم دو برس گورنمنٹ ہائی سکول خان پور اور دو برس خواجہ فرید کالج رحیم یار خان میں ہم درس رہے) کی صحبت نے سائنس نہ پڑھنے دی۔ بی اے میں میرے ایک ہم جماعت کا نام وزیر آغا تھا، کالج کے اس وقت کے پرنسپل ڈاکٹر طاہر تونسوی نے بوقتِ تعارف اس غریب کو ایسا جھاڑا اور ڈاکٹر وزیر آغا کے بارے میں ایسی گفت گو کی کہ میری ضدی طبیعت نے اسی ہی دن کالج لائبریری سے آغا صاحب کی کتاب ''اردو شاعری کا مزاج'' حاصل کر کے پڑھنی شروع کر دی۔ کچھ دنوں میں آغا صاحب کی تمام کتابیں (جو کالج لائبریری میں موجود تھیں) پڑھ ڈالیں اور ان سے خط وکتابت بھی شروع ہوگئی۔ گو میں ان کا مقلد پھر کبھی نہ بن سکا (میرے کچھ مضامین جو اِس مجموعے میں بھی شامل ہیں ''اوراق'' میں شائع ہوئے) یوں تنقید سے شغف ایک اتفاقی امر کے طور پر شروع ہوا۔ بعد میں خورشید الاسلام، وارث علوی، محمد حسن عسکری، ممتاز حسین، شمیم حنفی اور انوار احمد کی تنقیدی تحریریں بھی اسی لذت سے پڑھیں جیسے یہ خود ایک تخلیق پارہ ہوں۔

ایم اے انگریزی چھوڑ کر ایم اے اردو میں داخلہ لیا تو کئی لوگوں نے اس عمل کو بے وقوفی تصور کیا لیکن بہاء الدین زکریا یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں ایک طرف تو مجھے انوار احمد، رؤف شیخ، نجیب جمال اور روبینہ ترین جیسے اساتذہ ملے۔ انوار احمد نے تنقید، طنز اور تعریض میں فرق کرنا سکھایا؛ رؤف صاحب (اتنے زندہ لوگ مر کیوں جاتے ہیں)، نجیب صاحب اور روبینہ ترین نے بھی حوصلہ افزائی کی مگر گرو انوار صاحب ہی ٹھہرے۔ فرتاش اور مبشر جیسے ہم مکتبوں کی محبت نے بھی قلم اٹھانے پر مائل کیا۔ مولوی عبدالحق کے خاکوں پر مضمون شیخ صاحب اور منٹو پر اوّلین مضمون انوار صاحب کے کہنے پر لکھا۔ یوں ان اساتذہ نے ترقی پسند ادب کو پڑھنے، سمجھنے اور اس پر کچھ لکھنے کے لیے مہمیز لگائی۔ روایتی ترقی پسندی سے شغف سے لے کر جدید اور مابعد جدید تنقیدی فکر سے دلچسپی کا سفر ان مضامین میں بہت آسانی سے دیکھا جا سکتا ہے۔ ان میں سے کچھ مضامین روایتی تحقیق کے دائرے میں بھی آتے ہیں لیکن زیادہ مضامین تنقیدی نوعیت کے ہیں۔ ان مضامین کو میرے اساتذہ میں سے انوار احمد، رؤف شیخ اور روبینہ ترین؛ بزرگوں میں سے گوپی چند نارنگ، سہیل احمد خان، ابوالکلام قاسمی اور محمد علی صدیقی؛ دوستوں میں ارتضٰی کریم، شافع قدوائی،

ناصر عباس نیرؔ، ضیاء الحسن، عابد سیال، خالد سنجرانی، روش ندیم، جمشید رضوانی؛ شاگردوں میں حمیرا اشفاق، سجاد نعیم، حماد رسول، محمد آصف، خاور نوازش، شکیل حسین سید، الیاس کبیر اور مظہر عباس نے پسندیدگی کی نظر سے دیکھا۔ میں ان سب کا بے حد ممنون ہوں۔

اپنی نصف بہتر نوشابہ تبسم اور بچوں شاہ زیب قاضی اور شہر یار قاضی کا حساب دل میں ہے۔

ڈاکٹر قاضی عابد

شعبۂ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

۲۲ر جون ۲۰۱۶ء

اُردو میں لسانیات پر اوّلین رسالہ ۔ ”علم اللسان“

اُردو میں لسانیات کا آغاز روایتی قواعد کی کتب کی تالیف، لغت نویسی اور اردو زبان کے آغاز کے نظریات کی تشکیل سے ہوا۔ مستشرقین ہوں یا مقامی ماہرینِ لسانیات دونوں نے ہی اپنی بہترین صلاحیتوں کا اظہار انہی تین میدانوں میں کیا۔ اس سلسلے کے بڑے ناموں میں گارساں دتاسی، فیلن، بنجمن شلزے، گراہم ٹی بیلی، پلیٹس، جان شیکسپیئر، انشاء اللہ خان انشاء اور محمد حسین آزاد کے علاوہ اور اہم لوگ شامل ہیں۔ تاہم گریرسن کا نام اور کام اس ضمن میں استثناء کا حامل ہے۔ میکس میولر جیسے اہم ماہر لسانیات کے آریائی نسلی تفاخر نے لسانیات سے اس کی فطری دلچسپی کو سنسکرت کے دائرے سے باہر نہیں آنے دیا۔ یوں ہمیں برصغیر کی زبانوں اور ادب سے دلچسپی رکھنے والے مستشرقین میں گریرسن کے علاوہ کوئی اور بڑا ماہر لسانیات اور زبان اور لسانیات کے ساتھ دلچسپی لیتا نظر نہیں آتا۔ ہمارے ہمارے مقامی ماہرین لسانیات نے بھی اپنے پیش رو مستشرقین کی دلچسپیوں کے دائرے میں ہی اپنے سفر کو آگے بڑھایا۔ یوں ہم اردو لسانیات کی ابتدائی تاریخ پر ایک نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں قواعد نویسوں اور اردو زبان کے آغاز کے نظریات پر لسانی مواد جمع کرنے والے کی بہتات نظر آتی ہے۔ تا آنکہ بیسویں صدی کے طلوع پر ہی ہمیں ڈاکٹر محی الدین قادری زور جیسے ماہرین لسانیات دکھائی دیتے ہیں جو قواعد نویسی، لغت نویسی اور اردو زبان کے آغاز کے نظریات سے صرف نظر کر کے لسانیات کے دوسرے میدانوں توضیحی لسانیات، تاریخی لسانیات اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اردو میں لسانیات کے علم کے تنوعات کو متعارف کرانے میں اپنی صلاحیتوں کا بہترین استعمال کرتے ہیں۔ اردو میں لسانیات کے علم کے تنوعات کو متعارف کرانے اور مغرب میں اس علم میں ہونے والی پیش رفت سے اردو دنیا کو

پیناسائی عطا کرنے میں ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ، ڈاکٹر گیان چند جین، خلیل صدیقی، ڈاکٹر اقتدار حسین اور ڈاکٹر عبدالسلام کے اسماء قابلِ ذکر ہیں۔ جبکہ اس علم (لسانیات) کے دائرے میں اردو زبان کے حوالے سے تحقیق کرنے والوں میں حافظ محمود شیرانی، پنڈت دتاتریہ کیفی، ڈاکٹر مسعود حسن خان، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر شوکت سبزواری، ڈاکٹر سہیل بخاری، عین الحق فرید کوٹی اور ڈاکٹر نصیر الدین کے اسماء قابلِ ذکر ہیں۔ لیکن یہ امر اپنی جگہ پر دلچسپ ہے کہ اردو میں لسانیات کے علم کے حوالے سے پہلی بار ایک لغت نگار نے ہی مربوط اور منضبط انداز میں اپنی معلومات کا اظہار کیا۔

اردو کے اہم ترین لغت نگار مولوی سید احمد دہلوی (۱) نے ۱۸۹۵ء میں "علم اللسان" (۲) کے نام سے ۴۰ صفحات (۱۹ سطور فی صفحہ) پر مشتمل ایک رسالہ دہلی سے شائع کیا جس میں لسانیات (۳) کے علم پر انہوں نے اپنی معلومات کو مربوط صورت میں اردو دنیا کے سامنے پیش کیا۔ یہ رسالہ اس حوالے سے بے حد اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے کہ اردو میں اس سے پہلے علم لسانیات پر کوئی مصنف اس طرح سے بحث کرتا ہوا نظر نہیں آتا۔ یہ تو ٹھیک ہے کہ سید احمد دہلوی کی بنیادی دلچسپی لغت نویسی ہے اور یہ ان کی لسانی دلچسپیوں کا ایسا محور و مرکز ہے کہ انہوں نے عمر عزیز کی پوری نصف صدی (۴) "فرہنگ آصفیہ" کی تالیف، ترتیب، تدوین، نظر ثانی اور اشاعت میں گزار دی لیکن اپنے مطالعے کے زور پر اور شاید فیلن کے ساتھ تعلقِ خاطر کی وجہ سے وہ علم لسانیات سے بھی اس سطح پر ضرور روشناس ہو گئے کہ انہوں نے اس علم (فلولوجی) کی مبادیات سے اردو زبان کے قاری کو روشناس کرنے کی اولین کوشش سرانجام دی۔

رسالہ کا آغاز انسان اور کائنات کے آغاز کے حوالے سے ہوتا ہے۔ فاضل مؤلف پر ڈارون کے نظریہ ارتقا کے واضح اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اس رسالے (علم اللسان) کا ذیلی عنوان اس طرح سے قائم کرتے ہیں:

"انسان کی ابتدائی - درمیانی اور اخیر زبان" (۵)

دراصل یہ وہ زمانہ ہے جب نظریہ ارتقاء کو "روحِ عصر" کا درجہ حاصل تھا اور مختلف علوم و فنون کے لوگ نظریہ ارتقا کے تناظر میں اپنے اپنے علوم و فنون کی مختلف توجیہات کا مطالعہ کر رہے تھے۔

سید احمد دہلوی نے اس رسالہ میں یہی تناظر اختیار کرتے ہوئے جب اپنے سامنے یہ سوال رکھا کہ انسان نے بولنا یا لکھنا (جو زبان کے دو بنیادی مظاہر ہیں) کب سیکھا تو انہیں لازمی

طور پر اس سوال کا سامنا بھی کرنا پڑا کہ خود انسان، جس سے زبان کے یہ مظاہر مشروط ہیں، اس کرۂ ارض پر کب آباد ہوا۔ اس سوال کا قدیم جواب تو نہیں مختلف تہذیبوں کی اساطیر اور مذاہب کے توسط سے ملتا ہے (۶) لیکن مغرب میں سائنس کے فروغ کے بعد اور مشرق میں مغربی سائنسی فکر کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کرنے کی ادھوری کوششوں کے بعد کائنات کی قدامت کا پتہ چلانے کے لیے مختلف سائنسی علوم سے استفادہ کرنے کی روش بھی عام ہوئی۔ یہاں بھی علمِ طبقات الارض یا جیولوجی اور دیگر سائنسی علوم کے بارے میں فاضل مؤلف کو یہ علم ہے کہ یہ ایسے علوم ہیں کہ کائنات کے مختلف مظاہر کی کہنگی کے بارے میں بنادی جانکاری دے سکتے ہیں۔ پھر یہ کہ انسان کیا اس کرۂ ارض پر انسان کے طور پر آیا یا پیدا ہوا یا پھر اس نے ارتقا کے مراحل طے کرنے کے بعد اپنے آپ کو اس موجودہ شکل میں ڈھالا۔ کونسے ایسے علوم ہیں جو اس بنیادی سوال کو حل کرنے میں ہماری معاونت کر سکتے ہیں۔ انسان اس کائنات میں موجود کن جانوروں سے مشابہت رکھتا ہے اور کیا منقولی علم ہمیں معقولی علم سے رجوع کرنا ہوگا اور یہ کہ منقولی اور معقولی علم میں کیا فرق ہے اور ان دونوں کی حدود و قیود کیا ہیں۔ اس رسالے کی ابتدا میں انہیں سوالات سے بحث کی گئی ہے:

> ''اگر ہم اس بیان کو انسان کی ابتدائی حالت سے شروع کریں اور دکھائی کہ اول میں انسان کیا تھا۔ اس کا ڈیل ڈول، اس کا چہرہ مہرہ، اس کی چمڑی، اس کا منہ یا تھوتھنی، اس کا سر کس رنگ ڈھنگ کا تھا اور پہلے ہم اسے ریچھ، بندر، بن مانس وغیرہ کی کن حیوانوں سے مشابہ پاتے تھے تو صرف یہ مضمون ہی طویل نہ ہو بلکہ انسانی ابتدائی حالت کی ایک مبسوط تاریخ بن جائے۔'' (۷)

> ''ایسی باتوں کے دریافت کرنے اور پتہ لگانے کی دو صورتیں ہیں۔ ایک روایتی یا تاریخی جسے منقول کہتے ہیں، دوسری عقلی یعنی فطرتی جسے معقول یا فلسفہ سے تعبیر کرتے ہیں۔ پہلی صورت کا سامان بہم پہنچانا یا اس پر اطمینان ہونا بہت دشوار ہے۔ البتہ دوسری صورت ایسی ہے کہ اسے ہر بشر کی عقل سلیم تسلیم کر سکتی ہے۔'' (۸)

> ''علم طبقات الارض کے محققین کے قول کے بموجب انسان کو دنیا میں آئے ہوئے کم سے کم بیس ہزار اور زیادہ سے زیادہ ایک لاکھ برس ہوئے۔'' (۹)

اس رسالے میں اگلی بحث تو رسم الخط کے حوالے سے ہے لیکن اس کی ابتداء اس بات

سے کی گئی ہے کہ آج کل (۱۸۹۵ء) تقریباً تین چار ہزار زبانیں بولی اور سمجھی جاتی ہیں (۱۰)۔ یہ تعداد ظاہر ہے کہ قیاسی ہے اور درست نہیں۔ اس وقت تک بولی جانے والی زبانوں کی تعداد تعداد اس سے کئی گنا زیادہ ہوگی کیونکہ زبان کی تاریخ کے علم سے دلچسپی رکھنے والوں کا خیال ہے کہ کم از کم اتنی زبانیں تو صرف برصغیر میں بولی جاتی ہیں۔ شاید دنیا میں بولے جانے والی تمام زبانوں کی تعداد کا صحیح اندازہ لگانا آج کے سائنسی دور میں بھی دشوار امر ہے۔ فنِ تحریر (رسم الخط) کی تاریخ کا تعین کرتے ہوئے فاضل مؤلف نے قیاس کیا ہے کہ یہ زیادہ سے زیادہ پانچ ہزار برس کی تاریخ کی حامل ہے۔ لیکن اس امر کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا کہ اس فن شریف کے موجد کون تھے۔ ایرانی (جمشید)، یونانی، مصری یا پھر ہندوستانی (برہم گپتا)۔

> ”فن تعلیم وتحریر کو نکلے ہوئے پانچ ہزار برس سے زیادہ عرصہ نہیں ہوا۔ کوئی ایران کے بادشاہ جمشید کا اس کا موجد قرار دیتا ہے، کوئی یونانیوں کو، کوئی مصریوں کو، کوئی ہندوستان کے برہما گپتا کو۔“(۱۱)

لیکن جدید تحقیق اس ضمن میں واضح انداز میں ہمیں بتاتی ہیں کہ فنِ تحریر کا آغاز قدیم عراقی تہذیب کی عطا ہے۔(۱۲)

فاضل مؤلف کا یہ نکتہ قابل غور ہے کہ رسم الخط ہی بنیادی طور پر زبان کو محفوظ کرنے کا ذریعہ ہوتا ہے لیکن جدید لسانیات کی شریعت میں بولا ہوا لفظ لکھے ہوئے لفظ کی نسبت زیادہ باعثِ توقیر ہے۔ جدید لسانیات زبانوں کے مطالعے کے لیے تاریخی یا دو زمانی (Diachronic) منہاج کی جگہ یک زمانی (Synchronic) طریق کار کو اختیار کرتی ہے۔ اس لیے رسم الخط یا فن تحریر کی قدامت کی بحث اس کے دائرہ کار سے زیادہ علاقہ نہیں رکھتی لیکن سید احمد دہلوی کے زمانے میں یہ لسانیات کا ایک مرغوب اور پسندیدہ موضوع تھا۔

صوتیات جسے جدید لسانیات نے توضیحی لسانیات/عمومی لسانیات کے نام سے موسوم کیا ہے، لسانیات کی ابتداء ہی سے ایک اہم مبحث کے طور پر معروف ہے۔ سید احمد دہلوی نے ”علم اللسان“ میں صوتیات (Phonetics) کے حوالے سے اپنے زمانے کے اردو لسانیات سے دلچسپی رکھنے والے مصنفین سے زیادہ معلومات اور بصیرت کا اظہار کیا ہے۔ لسانیات کی اس اہم شاخ کے حوالے سے انہوں نے اپنے رسالے میں جو سوالات اٹھائے ہیں یا کچھ سوالوں کا جواب

فراہم کرنے کی کوشش کی ہے وہ یہ ہیں:

''قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ابتداء میں انسان بھی جو دیگر حیوانات میں شامل ہے، اس قسم کی بے معنی اور مہمل بولی بولتا تھا۔''(۱۳)

''ہم سوال کرتے ہیں کہ بعض تحقیق دوست بادشاہوں نے جیسے سب سے اول ایک یونان کے بادشاہ نے اور سب سے اخیر جلال الدین محمد اکبر بادشاہ ہندوستان نے جو انسان کے نوزائیدہ بچوں کو آبادی سے دور تہ خانوں کے اندر گونگے، بہرے آدمیوں گنگ محل میں پرورش کرایا اور ہر قسم کے اشاروں اور آواز سے خبردار نہ ہونے دیا ان کی بولی کیا ثابت ہوئی۔''(۱۴)

سید احمد دہلوی نے صوتیات کے حوالے سے بہت اہم باتیں کی ہیں جو ان کے زمانے میں تو اور زیادہ اہمیت کی حامل ہوں گی گو کہ یہ اردو صوتیات کا نقطۂ آغاز ہے لیکن ہمیں ساری بحث فاضل مصنف کے زمانے کو مدنظر رکھتے ہوئے کرنی ہوگی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب لسانیات کے بارے میں اردو کے محققین اور ناقدین کا علم نہ ہونے کے برابر تھا۔ اس لیے قیاس ہمیں اس طرح بھی لے جاتا ہے کہ سید احمد دہلوی نے شاید فیلن یا کچھ دیگر مستشرقین کے خیالات سے استفادہ کیا ہوگا۔ ان کا خیال ہے کہ ایک خاص جغرافیہ میں رہتے ہوئے لوگ ایک خاص عمر تک اپنی لسانی عادات وضع کر لیتے ہیں اور اپنی زبان کی خاص آوازوں کو نکالنا سیکھ لیتے ہیں۔ ان کے لیے اس لسانی عادت/عدات سے مطابقت نہ رکھنے والی زبان کے خاص الفاظ/حروف کی ادائیگی ناممکن ہوجاتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ فاضل مصنف کے ذہن میں یہ بات موجود ہے کہ صوتیات کا تعلق محض بولی جانے والی زبان سے ہے، لکھی جانے والی زبان سے نہیں۔ یوں ایک خاص زبان بولنے والا آدمی کسی دوسری زبان کو بولنے پر تو قدرت رکھ سکتا ہے لیکن وہ اس زبان کے الفاظ کو درست مخرج یا درست تلفظ ادا نہیں کر سکے گا۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ فاضل مصنف نے اس سوال ک جواب بھی دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ مخصوص آب و ہوا اور جغرافیے کی وجہ سے زبان یا ہونٹ ایک خاص طرح کے بجوگ کا شکار ہوجاتے ہیں اس لیے ایک خاص طرح کا لسانی رویہ اس خطے کے افراد میں پروان چڑھ جاتا ہے جس سے انحراف کرنا ان کے لیے ممکن نہیں رہتا۔ اگرچہ جدید لسانیات ہمیں بتاتی ہے کہ لسانی رویے کو پورے اعضائے تکلم جنم

دیتے ہیں لیکن سید احمد دہلوی نے اس حوالے سے صرف زبان اور ہونٹوں کا نام لیا ہے:

''بعض ملکوں کے آدمیوں کی ساخت وہاں کی آب و ہوا اور مقامات کے لحاظ سے ایسی واقع ہوئی ہے اور ان کی زبانوں یا ہونٹوں میں کچھ ایسا ہوگ آ کر پڑا ہے کہ وہ بعض حرفوں کو ان کے اصلی مخارج سے نکالنے پر بالکل قادر نہیں۔''(۱۵)

انہوں (سید احمد دہلوی) نے مختلف خطوں کے لوگوں کی مثالیں دے کر اپنے موقف کی وضاحت کی ہے:

''کیا وجہ ہے کہ اہل عرب سے چ، پ، گ ادا نہیں ہوتا؟ کیا باعث ہے کہ ایران کے لوگ ٹ، ڈ، ڈھ، ڑ، ڑھ کا تلفظ ادا نہیں کر سکتے اور ہندی کر سکتے ہیں۔ اہل پنجاب ۃ، ق کا تلفظ آسانی سے کیوں نہیں ادا کر سکتے اور ہندوستانی کر سکتے ہیں۔''(۱۶)

ان کے خیال میں اس کا سبب ان علاقوں کے باسیوں پر ان خطوں کے جغرافیائی پس منظر کا اثر ہے۔ جغرافیہ مختلف انداز میں اپنے باسیوں کی لسانی عادات پر اثر انداز ہوتا اور اس کی کی بنیادی خصوصیات متشکل کرتا ہے۔

''جس طرح آوازوں میں ساختِ آلات تلفظ کے کے لحاظ سے فرق پڑا اسی طرح بلحاظ آب و ہوا خواص ملکی میں بھی فرق پیدا ہوا۔ کہیں کوہستان اور میدانی مقامات کا اثر اپنا جلوہ دکھاتا ہے، کہیں کھادر، بانگر اور ریگستان کا پرتو اپنا سہ بٹھاتا ہے۔''(۱۷)

''چینیل میدانوں کے رہنے والوں کی آواز میں وہی ہمواری، سلاست اور روانی پائے جگی جو میدانوں کے لیے موزوں ہے اور جیسی بانگر کے لوگوں میں کرختگی ہے ویسی ہی ان کے الفاظ میں خشونت ہے۔ جس طرح کھادر یا تری کے باشندوں میں تری ہے اسی طرح کی ان کی زبان میں بھی کمزوری اور ملائمت ہے۔ عرب جیسے خشک ملک کی زبان اونٹوں کی زبان سے کس قدر مشابہ ہے۔ انگلستان جیسے سمندری جزیرے کی بولی دریائی جانوروں سے کتنی مطابقت رکھتی ہے۔۔۔ ایران کی سریلی بولی اپنے ملک کی معتدل آب و ہوا کس خوبصورتی سے ثابت کر رہی ہے۔''(۱۸)

سید احمد دہلوی کی اس رائے کی کوئی علمی یا سائنسی بنیاد تو نظر نہیں آتی لیکن انہوں نے مشاہدے اور قیاس کے تال میل سے جس طرح کی نظریہ سازی کی کوشش کی ہے وہ ان کے زمانے

کے لحاظ سے قابلِ ستائش ہے۔ یہ اور بات ہے کہ جدید لسانیات نے اس باب میں اب بہت سفر کرلیا ہے اور صوتیات کے حوالے سے ایک بڑا ذخیرۂ علم وجود میں آیا ہے جو سید احمد دہلوی کی اس رائے سے زیادہ اتفاق نہیں کرسکتا۔ لسانی عادات کی تشکیل ایک پیچیدہ علم ہے اور اس کے محرکات ایک سے کہیں زیادہ ہیں۔ اس کے باوجود ان کی یہ نظریہ سازی دلچسپی کے عنصر کی وجہ سے پُرکشش ضرور محسوس ہوتی ہے اور ان کی رائے کو آسانی سے رد بھی نہیں کیا جاسکتا۔

''صوتیات'' کے حوالے سے اس رالے کی اگلی بحث آواز کے ایک اور اہم پہلو سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ سوال صوتیات میں بہت اہمی کا حامل ہے کہ آواز بنتی کیسے ہے۔ جدید لسانیات ہمیں بتاتی ہے کہ سانس لینے کا عمل بنیادی طور پر بولنے کے عمل میں معاون ہوتا ہے۔ اگر سانس لینے کا عمل رک جائے تو آواز بھی پیدا نہیں ہوسکتی۔ اس لیے ہمیشہ بولنے کی زندگی کی بنیادی علامت سمجھا گیا ہے اور خاموشی کی موت کی۔ سید احمد دہلوی نے اس بات کو دلچسپ پیرائے میں بیان کرنے کی سعی کی ہے:

> ''سانس بذاتِ خود اپنے مخارج یعنی ناک، گلے یا منہ میں آنے جانے سے ایک آواز پیدا کرتا ہے اور یہ بات بتاتا ہے کہ اگر مجھ کو ذرا زور سے بولو گے تو کچھ بڑی آواز اور جو سینے پر زیادہ دباؤ ڈال کر کھینچو گے تو اس سے بھی بڑی صدا پیدا کردوں گا۔ اس سے ثابت ہوا کہ انسان یا حیوان کے بولنے کا پہلا سبب یا اس کے نطق کا پہلا استاد سانس ہے۔''(۱۹)

جدید لسانیات اگرچہ آج اعضائے تکلم کا بہت گہرا مطالعہ کرتی ہے اور تلفظی صوتیات ہمیں بتاتی ہے کہ سانس جب مختلف تکلم کے ساتھ تعامل کرتی ہے تو مختلف طرح کی آوازیں (اصوات) پیدا ہوتی ہیں۔ فاضل مصنف کے زمانے میں جب ابھی اردو میں لسانیات کے ماہرین صوتیات سے شناسا ہی نہیں تھے، اس طرح کی آراء کا اظہار بھی ایک بہت بڑا اقدم ہے جو قابلِ استحسان ہے۔ انہوں نے صوتیاتی درجوں کی بھی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ ہمیں بتاتے ہیں کہ ابتدائی صوتیاتی درجے میں اَ، اِ، اُ کی آوازیں بنتی ہیں (یاد رہے کہ وہ اردو زبان کے حوالے سے بحث کر رہے ہیں)۔ اس کے اسماء اور افعال اور پھر روابط کے حروف/ الفاظ وجود میں آتے ہیں۔ جدید صوتیات بھی ہمیں اس انداز کی آگہی عطا کرتی ہے۔ جدید صوتیات آواز/اصوات کے درجوں کے تعین کے بعد ہمیں بتاتی ہے کہ اَ، اِ، اُ کی اصوات نکالتے ہوئے

سانس روکتے کیسے ہیں اور نکالتے کیسے ہیں۔ سید احمد دہلوی نے بھی اسی طرح سے اصوات سازی کا تعین کیا ہے لیکن وہ جدید صوتیات کی طرح سے اپنی آراء سے سماجی لسانیات کا تناظر علیحدہ نہیں کر سکے اور یہ کوئی اتنا زیادہ قابلِ اعتراض امر بھی نہیں ہے۔ وہ لسانیات کے ایک ایسے طالب علم کے طور پر سامنے آتے ہیں جس کے زمانے میں لسانیات کے مختلف شعبوں نے ابھی مغرب میں بھی اپنی حدود کا اتنا کڑا تعین نہیں کیا تھا جس قدر آج کے زمانے میں لسانیات کرتی نظر آتی ہے۔

> ''دنیا کے ابتدائی دھندے سب ان تین آوازوں یعنی اَ، اِ، اُ میں موجود تھے اور ہر ایک کیفیت انہیں کے گھٹانے بڑھانے سے حاصل ہو جاتی تھی۔ چنانچہ جب لوگوں میں اول اول تمدنی مادہ پیدا ہو۔ گھر بار بسا کر ہنے، مل جل کر ایک جگہ بیٹھنے اٹھنے لگے تو انہوں نے اپنے مخاطبوں حاضر اور سامنے کے لوگوں سے خطاب کرنے کے لیے اَ، اشارہ قرب کے واسطے اِ، کنایۂ بعید کے لیے اُ۔ بشرکت اعضائے جسمانی یعنی (سر، انگشت، پا، چشم وغیرہ) سے کام لینا شروع کیا۔ اظہارِ درد، اظہارِ خوشی، ندا ندبہ میں یہی خطابی اَ، کام دیتا رہا۔'' (۲۰)

فاضل مصنف نے قیاسی طریق کار سے کام لے کر زبان کے متشکل ہونے کی داستان بھی بیان کرنے کی سعی کی ہے۔ یہ مباحث بھی بنیادی طور پر سماجی لسانیات سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ کسی بھی زبان کا ذخیرۂ الفاظ انسانی ضروریات کی بنیادی پر وجود میں آتا ہے۔ انسان اپنی ضروریات کے مطابق اپنی زبان کے ذخیرۂ الفاظ میں مسلسل اضافہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ زبان بنیادی طور پر ایک سماجی عمل ہے اور سماجی احتیاجات کو پورا کرتی ہے اور یوں اس خاص زبان کی لغت بھی بڑھتی چلی جاتی ہے۔ زبان کا تعلق اس خطے کی ثقافت سے بھی ہوتا ہے جس مخصوص خطے میں وہ بولی جا رہی ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف خطوں میں یہ مختلف انداز سے میں متشکل ہوتی ہے اور مختلف انداز میں ترقی کرتی ہے۔

> ''اگر کسی خطہ کے آدمیوں پر مصیبت زیادہ پڑی ہے تو وہاں مصیبت کے متعلق زیادہ الفاظ بنے اور جو کہیں راحت و اطمینان حاصل رہا ہے تو وہاں عیش و آرام کے لغت زیادہ وضع ہوئے۔'' (۲۱)

> ''اگر کہیں جنگ کا زیادہ اتفاق پڑا ہے تو وہاں جنگ سے تعلق رکھنے والے لفظ بکثرت

موجود ہو گئے۔''(۲۲)

''جب روز بروز احتیاجیں بڑھنی شروع ہوئیں اور ان کے کاموں کی ضرورتوں نے اور بھی طول پکڑا تو جہاں جہاں تک آدمی کی آواز پہنچ سکتی تھی اتنے فاصلے کے واسطے چند مفرد اور سہل الخروج حروف اپنے اپنے ملک کے موافق تجویز ہوئے۔''(۲۳)

اس رسالے میں لسانیات کے حوالے سے اگلی بحث لفظ اور معنی کے رشتے کے حوالے سے ہے۔ آج لسانیات کی جو شاخ اس سے بحث کرتی ہے وہ لسانیات کے یک زمانی (Synchronic) اندازِ مطالعہ کو ہی درست قرار دیتی ہے اور خیال کرتی ہے کہ لفظ اور معنی کا تعلق منطقی نہیں ہوتا بلکہ اس پر اس معاشرت کے باسی متفق ہو جاتے ہیں اور اس ضمن میں اہم بات یہ ہے کہ لفظ اور اس کی صوت کا اس کے معنی کے تعین سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ کوئی بھی معاشرہ بغیر کسی علت و معلول کے تعلق کے یا کسی الہامی یا ان دیکھی وجہ کے ایک لفظ کے خاص معنی پر متفق ہو جاتا ہے۔ مثلاً پانی کو اردو بولنے والے پانی اس لیے کہتے ہیں کہ وہ اس پر بغیر کسی علت و معلول کے رشتے کے متفق ہو گئے اس لیے نہیں کہ پانی کی صوت اس کے معانی کا تعین کرتی ہے۔ سید احمد دہلوی کی بصیرت انہیں جدید لسانیات سے جوڑتی بھی ہے اور ان کی سوچ میں اس سے ایک بُعد بھی دکھائی دیتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ کسی بھی زبان میں بامعنی اصوات کے بننے میں انسانوں کا شعور کام کر رہا ہوتا ہے۔ اگر ہم غور کریں تو یہ وہی شے ہے جسے جدید لسانیات کا پیش رو فرڈی نانڈ سا شیور لفظ اور معنی کے درمیان ایک ایسا تعلق قرار دیتا ہے جس پر معاشرہ متفق ہو جاتا ہے۔ فاضل مصنف کا یہ بھی خیال ہے کہ لفظ، اس کی صوت اور اس کے معنی کے درمیان ایک تعلق ضرور ہوتا ہے اور قدیم ماہرین لسانیات اس بات کی تکرار کرتے رہے ہیں:

''اب بامعنی اصوات یا الفاظ کی نوبت آئی۔ یہ سب جانتے ہیں کہ انسان کو خدا تعالیٰ نے مختلف بیش بہا قوتوں کے علاوہ قوائے عقلی بالتخصیص عطا فرمائے ہیں یعنی اول قوت مدرکہ جس سے ہر چیز کا ادراک ہوتا ہے، دوم قوتِ حافظہ جس سے ہر ایک بات دماغ میں محفوظ یا یاد رہتی ہے۔ سوم قوتِ متخیلہ یعنی خیالی قوت جو دماغ میں ایک صورت پیدا کر دیتی ہے چہارم عقل یعنی قوتِ تمیز پس بامعنی صوت یا لغت انہی چاروں مرحلوں کو طے کر کے بنا۔''(۲۴)

''اسمائے اصوات یعنی جن سے جاندار یا بے جان چیزوں کی آواز بیان کرتے ہیں ہمارے رہبر بنے۔ کبھی ہم نے ہوا کو چلتے ہوئے دیکھ کر اس کے چلنے کی نقل سائیں سائیں کے لفظ سے ادا کی۔ کبھی پانی کو برستے دیکھ کر اس کی سریلی آواز کو چھم چھم سے تعبیر کیا۔'' (۲۵)

''بعض نام ان کے افال کے سبب رکھے گئے۔ جیسے مارخور ایک بکرا ہے جو سانپ کو کھا جاتا ہے۔ چوہے مار ایک شکاری پرند کا نام ہے جو چوہے کا شکار کیا کرتا ہے۔ نیولا ایک قسم کا چوہا ہے جو نیو کھود ڈالتا ہے اس طرح اور بہتیرے نام ہیں جو کسی خاص صفت سے تجویز ہوئے ہیں۔'' (۲۶)

یوں فاضل مصنف نے قیاس کام لیتے ہوئے زبان کی تاریخ بھی مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ بعض اشیا/ جانوروں کے نام ان کی آواز/ افعال اور اشکال کی مشابہت کی وجہ سے طے ہوئے لیکن زبان کی تاریخ کا ایک اہم موڑ یا سنگ میل وہ تھا جب انسان نے اسماء کو نسبت دینا اور افعال اور مصادر کو جوڑنا سیکھا اور پھر گنتی کا عمل بھی انسانی زبان کی تاریخی کا ایک اہم واقعہ ہے۔

''جب اسماء یعنی نام بھی تجویز ہو گئے تو اب ایک اور وقت پیش آئی وہ یہ ہے کہ جس وقت آپس میں باتیں کرتے وقت مختلف اسموں کا مجموعہ تو اکٹھا ہو جاتا مگر ان میں باہم نسبت دینے، ربط اور لگاؤ پیدا کرنے والا کوئی وسیلہ نہ ہوتا۔ اس وقت کے رفع کرنے کے واسطے باہم لگاؤ پیدا کرنے والے حروف یا حرکتیں تجویز ہوئیں لیکن فعلوں، مصدروں کے بغیر بھی ایک ناتمام لگاؤ رہا۔ پس اب افعال اور مصادر تجویز ہوئے اور ساتھ ہی بعض چیزوں کے شمار کا موقع بھی آنے لگا جس کے سبب انگلیوں سے گننے کا کام لینا شروع کیا۔'' (۲۷)

یہاں فاضل مصنف دراصل یہ بتانا چاہتے ہیں کہ زبان کی تاریخ میں قواعد کی دریافت ایک اہم ترین موڑ کی حیثیت رکھتی ہے کیونکہ قواعد کے ذریعے زبان ایک اجتماعی روپ اختیار کرتی ہے۔

زبان کی سماجی حیثیت سے بحث کرنا فاضل مصنف کو بے حد مرغوب ہے۔ اس لیے وہ جہاں بھی موقع ملے زبان کی اس حیثیت پر اظہارِ خیال ضرور کرتے ہیں۔ یوں اس رسالے میں

انہوں نے صوتیات اور سماجی لسانیات سے ہی زیادہ شغف ظاہر کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ لفظ اپنے زمانے کی سماجی تاریخ ہوتا ہے۔ اس کلیہ سازی کے بعد وہ ہندوستانی زبانوں کا جائزہ لیتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان زبانوں میں تہذیب و شائستگی کی یوں کمی ہے کہ ان زبانوں کے ذخیرۂ الفاظ میں فحش الفاظ موجود ہیں:

> ''اگر ذرا توجہ سے دیکھا جائے تو بخوبی ثابت ہو جائے گا کہ جن الفاظ کو ہم مردہ یا ایک قابل بے جان تصور کر رہے ہیں یہ سب بڑے بڑے واقعات کا مرقع یعنی ایک زندہ تاریخ اور ہمارے بزرگوں یعنی کل انسانوں کے خیالات عمری واقعات دنیوی و دینی تاریخ ہر زمانے کے اخلاق و رواج اور جملہ سرگزشتوں کا ایک بے حد ذخیرہ ہیں۔''(۲۸)

> ''ہندوستانی زبان پر سب سے زیادہ اور بھاری اعتراض یہی ہے کہ اس میں قابلِ شرم الفاظ اور محاورے زیادہ پائے جاتے ہیں جس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ہم لوگوں کے خیالات قابلِ اصلاح اور ہماری تہذیب ابھی بہت کچھ درستی لطب ہے۔ ہم نے ان الفاظ کو اپنا تکیہ کلام بنا رکھا ہے جنہیں مہذب ملک کے باشندے زبان پر لانا بھی ایک قومی جرم اور مہذب سوسائٹی کا کبیرہ گناہ تصور کرتے ہیں۔''(۲۹)

فاضل مصنف کی اس رائے پر دو اعتراضات بجا طور پر کیے جا سکتے ہیں جن میں سے ایک تعلق لسانیات اور دوسرے کا تعلق پس نوآبادیاتی طریقِ احساس سے ہے۔ جدید لسانیات اب کسی بھی زبان کی لغت کو اس طرح نہیں دیکھتی کہ اس زبان میں کتنے الفاظ و محاورات فحش ہیں اور کتنے پاکیزہ۔ دراصل فاضل مصنف اپنے زمانے کے اصلاحی نقطۂ نظر کے اسیر ہیں اور یوں لگتا ہے کہ ان پر بھی حالی کی طرح سرسید کی تحریک کے فکری اثرات بہت گہرے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ہمیں اپنی زبان اور ثقافت کے بارے میں نوآبادیاتی قوتوں نے طرح طرح کے احساسِ کمتری میں یوں مبتلا کیا کہ انہوں نے مشرق کی ایک بھیانک اور مکروہ تصویر بنا کر ہمارے سامنے رکھ دی اور کہا کہ یہ مشرق ہے اور قابلِ اصلاح ہے۔ ہم میں سے بھی اکثر لوگوں نے اس تصویر کو قبول کر لیا لیکن جدید زمانے کے پس نوآبادیاتی مفکرین جیسے ایڈورڈ سعید، فرانز فینن اور ہومی کے بھابھا وغیرہ اس تصور کو تسلیم نہیں کرتے اور ان تصورات کی رد تشکیل پر زور دیتے ہیں۔ کیا خود مغربی ممالک کی زبانوں میں اس طرح کے الفاظ موجود نہیں ہیں۔

اس اہم رسالے کے ایک حصہ میں فاضل مصنف نے اشتقاقیات سے بھی اپنی دلچسپی کو ظاہر کیا ہے اور مختلف شہروں کے نام رکھنے کی وجوہات بیان کی ہیں۔ اسی طرح سے انہوں نے مختلف محاوروں کو بھی ان کے درست تناظر میں سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

''توران: جو ایک پرانا ملک ہے اس کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ فریدون نے اپنے بڑے بیٹے تور کو یہ ملک دیا تھا جس کی وجہ سے یہ نام پڑ گیا۔'' (۳۰)

''چام کے دام۔ اس مثل سے نظام سقہ کی ڈھائی دن کی بادشاہی، شیر شاہ اور ہمایوں کی بھاری لڑائی کا سماں بندھتا ہے۔'' (۳۱)

سید احمد دہلوی نے اس اہم رسالے کے آخر میں انسان کی زندگی کی طرز پر زبان کی زندگی کو بھی چار حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

''جس طرح انسان کی عمر کے چار زمانے ہوتے ہیں اسی طرح زبان کے بھی چار ہی درجے ہیں۔'' (۳۲)

ان کے خیال میں یہ چار زمانے طفلی، جوانی ادھیڑپن اور بڑھاپا ہیں لیکن جدید لسانیات اب زبانوں کے زمانی تسلسل کو اس طرح نہیں ناپتی۔ یہ اس رسالے کی آخری بحث ہے۔

اردو لسانیات کی تاریخ میں یہ رسالہ محض اس لیے اہمیت کا حامل نہیں ہے کہ یہ اردو میں لسانیات کے مباحث پر اولین رسالہ ہے بلکہ سید احمد دہلوی نے جس طرح سے انیسویں صدی کے اواخر میں لسانیات کا شعور عام کرنے اور لسانیات کے مختلف مباحث کو بیان کرنے کی سعی کی ہے جس پر آج بھی اردو میں بہت کم مواد میسر ہے۔ وہ اردو کے پہلے لسانیات شناس ہی نہیں بلکہ آج بھی اس علم کے ایک اہم فرد کے طور پر شناخت کیے جانے کے قابل ہیں۔ انہوں نے اپنے مختصر رسالہ میں لسانیات کی کئی جہتوں کو اردو میں روشناس کرایا ہے۔ ان کا یہ کام ان کی معروف لغت ''فرہنگ آصفیہ'' کے سائے میں آجانے کی وجہ سے زیادہ روشن نہیں ہو سکا لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے زمانے میں ان کے علاوہ لسانیات کے علم کا اس قدر شعور رکھنے والا مقامی دانشور بالکل ہی نظر نہیں آتا۔ وہ اردو لسانیات کی تاریخ میں محض اولیت کی بنیاد پر ہی نہیں بلکہ اپنے کام کی اہمیت کی وجہ سے یاد رکھنے جانے کے لائق ہیں۔

حوالہ جات/حواشی

مولوی سید احمد دہلوی ۸؍جنوری ۱۸۴۶ء کو دہلی میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام سید عبدالرحمن مونگیری تھا۔ ان کا سلسلۂ نسب حضرت عبدالقادر جیلانیؒ سے جا ملتا ہے۔ انہوں نے ابتدائی تعلیم مختلف مدارس سے حاصل کی جن میں دہلی نارمل سکول بھی شامل ہے۔ انہوں نے ابتدائی تعلیم مختلف مدارس سے حاصل کی جن میں دہلی نارمل بھی شامل ہے۔ انہوں نے اپنی تصنیفی زندگی کا آغاز عورتوں اور بچوں کی تعلیم و تربیت پر رسائل لکھنے سے کیا۔ وہ سات برس تک (۱۸۷۳ء تا ۱۸۷۹ء) ڈاکٹر ڈبلیو ایس فیلن کی ملازمت میں رہے اور ان کی معروف انگریزی اردو لغت کی تالیف و تدوین میں ان کا ہاتھ بٹایا۔ اس کے بعد الور کے مہاراجہ کی ملازمت اختیار کی اور اس کا سفرنامہ تحریر کیا۔ وہ کچھ عرصہ انجمن پنجاب سے بھی متعلق رہے اور پنجاب بک ڈپو لاہور میں نائب مترجم کے طور پر کام کیا۔ نیز دہلی اور لاہور کے سکولوں میں تدریس بھی کی۔ ۱۸۶۸ء سے ہی فرہنگ آصفیہ پر کام شروع کر دیا۔ اس کا ایک حصہ ''تدوین مصطلحات اردو'' کے نام سے ۱۸۷۱ء میں اور کچھ حصہ ''ارمغانِ دہلی'' کے نام سے ۱۸۷۸ء میں شائع ہوا۔ پھر انہوں نے ہندوستانی اردو لغت کے نام سے نومبر ۱۸۸۲ء سے بالاقساط اسے شائع کرنا شروع کر دیا۔ ابتداء میں ۲۴ صفحات ماہ بماہ اور جولائی ۱۸۸۳ء سے ۳۲ صفحات ہر مہینے شائع ہوتے رہے۔ ۱۸۸۸ء میں ان اجزاء کو مربوط کر کے ''فرہنگ آصفیہ'' کی پہلی اور دوسری جلد کی شیرازہ بندی کی۔ حکومتِ حیدر آباد کی طرف سے مالی سرپرستی اور ماہانہ وظیفہ میسر آ گیا۔ ۱۸۹۸ء میں جلد دوم اور ۱۹۰۱ء میں جلد چہارم شائع کی۔ ۱۹۰۸ء میں مکمل فرہنگ ایک ہی شکل وصورت اور تقطیع میں شائع ہوئی۔ ۱۹۱۲ء میں گھر کو آگ لگ گئی اور لغات کی جس قدر جلدیں گھر میں موجود تھیں جل کر راکھ ہو گئیں۔ سو ایک بار پھر حیدر آباد کی ریاست نے مالی مدد کی اور ''فرہنگ آصفیہ'' مولوی صاحب کی زندگی میں آخری بار ۱۹۱۲ء میں شائع ہونی شروع ہوئی اور 1918ء میں اس کی اشاعت کا کام مکمل ہوا۔ جونہی اس کی اشاعت کا کام مکمل ہوا مولوی صاحب نے بھی رختِ سفر باندھا۔ ۱۱؍مئی 1918ء کو سید احمد دہلوی فوت ہو گئے۔ (ان معلومات کے لیے فرہنگ آصفیہ کے دیباچوں اور تقاریظ سے استفادہ کیا گیا ہے)۔

۲۔ یہ رسالہ ۱۸۹۵ء میں پہلی بار دہلی سے شائع ہوا۔ دوسری بار یہ دارالاشاعت لاہور سے ۱۹۰۰ء میں شائع

کیا گیا۔ ۱۹۰۸ء کی ''فرہنگ آصفیہ'' کی اشاعت میں اسے دیباچے میں شامل کر لیا گیا۔

۳۔ مولوی سید احمد دہلوی ''علم اللسان'' سے ''Linguistics'' کی بجائے ''فلولوجی'' مراد لیتے ہیں۔ دیکھیے ۱۹۱۸ء کی اشاعت کا سرورق مشمولہ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگ آصفیہ، لاہور اردو سائنس بورڈ، بار دوم، ۱۹۸۷ء

۴۔ فرہنگ آصفیہ کی تالیف کا عمل ۱۸۶۸ء میں عرب سرائے دہلی سے شروع ہوا۔ اگرچہ اول اول اس کو یہ نام نہیں دیا گیا لیکن جو اجزاء مختلف ناموں سے مرتب ہوتے رہے وہ بالآخر ۱۹۱۸ء میں مکمل شدہ صورت میں ضم ہو گئے۔ یوں اردو لغت نویسی کا یہ بڑا کارنامہ فرد واحد نے پورے پچاس برس میں سرانجام دیا۔

۵۔ دیکھیے سرورق رسالہ، علم اللسان، دفتر فرہنگ آصفیہ، دہلی، ۱۸۹۵ء

۶۔ اساطیر کے بارے میں ایک نقطۂ نظر یہ بھی ہے کہ اپنے زمانے میں مختلف مظاہر کی سائنسی توجیہہ پیش کرتی ہیں۔ ہمارے زمانے کے ایک فاضل سکالر ابن حنیف نے اپنی کتاب ''تخلیقِ کائنات'' میں عراق اور یونانی اساطیر کے حوالے سے ان خطوں کے قدیم باشندوں کے نظریۂ تخلیق کا علمی جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ پھر مختلف آسمانی (سامی) مذاہب کے ماننے والے ان مذاہب کے صحائف میں موجود کہانیوں کو اساطیر کہنے میں تو ہچکچاہٹ محسوس کرتے ہیں لیکن یہ کہانیاں بھی تکوینِ کائنات اور ہبوطِ آدم کے دلچسپ قصص جس انداز سے بیان کرتی ہیں ان سے اس کائنات کی قدامت کے حوالے سے ان مذاہب کے ماننے والوں کے تصورات کے ساتھ ساتھ کچھ دلچسپ مباحث بھی سامنے آتے ہیں۔

۷۔ سید احمد دہلوی، علم اللسان، دہلی، دفتر فرہنگ آصفیہ، ۱۸۹۵ء، ص ۲

۸۔ ایضاً ص ۳

۹۔ ایضاً ص ۳

۱۰۔ ایضاً ص ۴

۱۱۔ ایضاً ص ۴

۱۲۔ ابنِ حنیف، دنیا کا قدیم ترین ادب، ملتان، بیکن بکس، ص ۸۲، جلد اول

۱۳۔ سید احمد دہلوی، علم اللسان، دہلی، دفتر فرہنگ آصفیہ، ۱۸۹۵ء، ص ۸

۱۴۔ ایضاً ص ۹

۱۵۔ ایضاً ص ۱۰

۱۶۔ ایضاً ص ۱۰

۱۷۔ ایضاً ص ۱۰

۱۸۔ ایضاً ص ۱۰، ۱۱

۱۹۔ ایضاً ص ۱۱

۲۰۔ ایضاً ص ۱۳، ۱۴

۲۱۔ یوں لگتا ہے کہ اس نظریے کو وضع کرتے وقت فاضل مصنف کے ذہن و شعور میں دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ کی تفریق موجود تھی۔ دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی شعری لغت میں اوپر بیان کیا گیا فرق بہت ہی واضح انداز میں نظر آتا ہے۔

۲۲۔ سید احمد دہلوی، علم اللسان، دہلی، دفتر فرہنگ آصفیہ، 1895ء، ص ۱۵

۲۳۔ ایضاً ص ۱۴، ۱۵

۲۴۔ ایضاً ص ۱۶

۲۵۔ ایضاً ص ۱۷، ۱۸

۲۶۔ ایضاً ص ۱۹

۲۷۔ ایضاً ص ۲۱

۲۸۔ ایضاً ص ۲۴

۲۹۔ ایضاً ص ۲۴

۳۰۔ ایضاً ص ۲۶

۳۱۔ ایضاً ص ۲۹

۳۲۔ ایضاً ص ۳۸

’’تحفۂ حرم‘‘ — اُردو کا ایک غیر معروف منظوم حج نامہ

’’تحفۂ حرم‘‘ (۱۹۵۴ء) اسد ملتانی (۱) کا منظوم سفر نامۂ حج / حج نامہ ہے جو اپنی تخلیقی اہمیت اور جدت کے باوجود اردو دنیا میں نسبتاً غیر معروف ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے اردو سفر ناموں پر اپنی اہم تحقیقی و تنقیدی کتاب ’’اردو ادب میں سفر نامہ‘‘ میں کل پانچ منظوم سفر ناموں کا سراغ دیا ہے۔ (۲)

’’سفرِ حجاز‘‘ از خطیب شاہ قادر (۱۹۰۷ء)، ’’گل زارِ عرب‘‘ (قلمی نسخہ مملوکہ حبیب فائق) از فقیر محمد عارف (۱۳۰۱ھ/۲-۱۸۸۲ء)، ’’راہِ وفا‘‘ از محمد حفظ الرحمٰن ڈبائیوی (۱۹۳۸ء)، ’’دیارِ نبی‘‘ از مولانا ضیاء القادر بدایونی (۱۹۴۹ء) جب کہ ع س مسلم کے سفر نامے ’’کاروانِ حرم‘‘ کا مسودہ ان کی نظر سے گزرا۔ ان حج ناموں کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں کہ:

(الف) خطیب شاہ قادر کے حج نامہ ’’سفرِ حجاز‘‘ میں نثر کے علاوہ نظم کی صنف کو بھی عشقِ نبوی اور محبت رسول کے اظہار کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ (۳)

(ب) اس سفر نامے میں وفورِ جذبات تو موجود ہے لیکن فقیر محمد عارف رموزِ شاعری سے زیادہ واقف نظر نہیں آتے۔ (۴)

(ج) ’’راہِ وفا‘‘ انہیں روحانی ارکان کا سفر نامہ ہے اور سیاح کی واردات اور ان کے احساسات کو نظم و نثر دونوں میں پیش کرتا ہے۔ وفا ڈبائیوی نے التزام یہ کیا ہے کہ اپنی واردات کو کچھ اس تسلسل سے نظم کا جامہ پہنایا کہ اس سے ایک مربوط منظم سفر نامہ مرتب ہو گیا ہے۔ (۵)

(د) اس سفر نامے (دیارِ نبی) میں وطن سے مکہ مکرمہ اور مدینے کے لیے کعبۃ اللہ سے

رخصتی تک کے تمام مناظر و کیفیات کو عشق و مستی کے والہانہ جذبے اور سہل الممتنع انداز میں منظوم کیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے یہ سفرنامہ اپنی جگہ ایک ایسا آمدنامہ ہے جس میں جذبہ خود بخود چھلک اُٹھتا ہے۔ حج کے سفرناموں میں اسے مقامِ امتیاز و فضیلت حاصل ہے۔(۶)

''تحفۂ حرم'' اسد ملتانی کا منظوم حج نامہ ہے جسے اس کے سنِ اشاعت (اگست ۱۹۵۸ء) کی وجہ سے اردو کے منظوم سفرناموں کی تاریخ میں پانچویں نمبر پر رکھا جانا چاہیے لیکن جناب ڈاکٹر انور سدید کی کتاب ''اردو ادب میں سفرنامہ'' اور ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی کتاب ''اردو سفرنامے کی مختصر تاریخ'' (اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۷ء) میں اس کا ذکر نہیں ملتا۔

جو چیز وحدت کا روپ اختیار کرتی ہے وہ ہی تجربہ ہے جو ہر مسلمان کی آنکھ کا خواب ہوتا ہے(۷)۔ حج کے مختلف مناسک ادا کرتے ہوئے مختلف مقدس جگہوں پر اپنی دلی واردات کا اظہار اس کتابچے کی مختلف نظموں میں موجود ہے۔ اسد ملتانی نے ہر نظم کی تاریخِ تخلیق بھی درج کی ہے۔ ان منظومات کی تخلیق کا پس منظر بیان کرتے ہوئے اسد ملتانی اس کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''اس مبارک سفر میں جن تاثرات نے نظم کی صورت اختیار کی اُن کا انتخاب ''تحفۂ حرم'' کی صورت میں پیشِ خدمت ہے۔''(۸)

یہ منظومات تعداد میں ۲۴ ہیں۔ ایک نظم (اے رحمۃ اللعالمین) اس سفر سے تین برس پہلے کی ہے(۹) جب کہ بقیہ ۲۳ منظومات اس سفر کی روداد ہیں۔ ان میں سے چوتھی نظم (شوقِ حرم) فارسی زبان میں ہے جب کہ آخری نظم (حج) ملتانی (سرائیکی) زبان میں لکھی گئی ہے۔ کچھ متفرق اشعار جو اس سفرِ شوق کے مختلف مراحل کی قلبی واردات کے عکاس ہیں اس کتابچے کے صفحہ نمبر ۴۵۔۴۶ پر درج کر دیے گئے ہیں۔ اس سفرنامے میں شامل منظومات کے عنوانات یہ ہیں:

اے رحمۃ اللعالمین، خیالِ سفر، سمندر، شوقِ حرم، سفینۂ عرب، طوافِ حرم، جذبِ حرم، دولتِ جاوید، ملاقاتِ مَلِک، تجربہ، علالت، حاضریِ حرم، عرفات، دُعائے تنظیم، ملتانی مصلے، بارش، راہِ مدینہ، گنبدِ خضرا، اسلام، جنت البقیع، مشاہدات، الوداع، متفرق اشعار، حج (بزبانِ ملتانی)

حج مسلمانوں کے لیے ایک ایسا سفرِ شوق ہے جو محض جغرافیائی سطح کا کسی ایک علاقے سے دوسرے علاقے کی طرف کسی مادی غرض سے نہیں ہوتا بلکہ یہ دو سطحوں کا سفر ہوتا ہے۔ یہ قلبی سطح

پر روحانی واردات کو محسوس کرنے کا سفر بھی ہوتا ہے، اس سفر میں جسم سے زیادہ انسان کا دل ایک روحانی سفر پر روانہ ہوتا ہے۔ انسان کے قلب ونظر میں تخیل کی سطح پر مکہ، مدینہ کی گلی، کوچے اور مسجدِ نبوی، حرم پاک ایک خاص نقشہ بسا ہوا ہوتا ہے۔ اس سفر میں انسان اپنے تخیل کو حقیقت کی سطح پر دیکھتا ہے اور یوں مختلف لوگوں پر اپنے اپنے شوق کی شدت اور ظرف کی وسعت کی وجہ سے یہ نادر تجربہ مختلف طرح کی کیفیات طاری کرتا ہے۔ برصغیر کے سادہ دل غریب مسلمان نے تو ویسے بھی اپنے آپ کو ہمیشہ اس وطن میں غربت کے عالم میں پایا ہے اور اس سفرِ شوق کی آکری منزل حرم پاک اور مسجدِ نبوی کو ہی متخیلہ کی سطح پر اپنا گھر جانا ہے۔ جیلانی کامران نے برصغیر کے مسلمانوں کے سفرِ حجاز سے گہری الفت اور وابستگی کی کیفیت کو آفاقی قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"حقیقت یہ ہے کہ عالمِ اسلام میں پیدا ہوتی ہوئی ہر نسل ارضِ مقدس ہی میں پیدا ہوتی ہے اور اپنے آبائی وطن سے بہت پہلے اس روحانی وطن میں وارد ہوتی ہے۔ عالم اسلام کی نسلوں کا بچپن ارضِ مقدس کی اجتماعی یادداشت کی رہبری میں پرورش پاتا ہے۔"(۱۰)

اسد ملتانی کی یہ منظومات بھی اس آفاقی وطن کی تلاش کی ایک شکل ہیں۔ یہ منظومات جہاں ایک طرف ایک خاص جغرافیائی حدود میں تخلیق ہوئیں وہیں انہیں عشق ومحبت اور جذبے کی مدت کے وسیع زمین وآسمان بھی میسر آئے۔ یوں یہ نظمیں زمان ومکاں کی پابند ہوتے ہوئے بھی ایک آفاقی تجربے کی حامل ہو جاتی ہیں۔

"خیالِ سفر" کے عنوان سے لکھے گئے قطعے اور جیلانی کامران کی اس رائے کو ملا کر پڑھیں تو اسد ملتانی کے اس سفرِ شوق کا محرک واضح ہو جاتا ہے:

اس طرح کھینچا ہے بیت اللہ نے
راہ پائی ہے دلِ گمراہ نے
کیوں نہ جاؤں اے اسدؔ آنکھوں کے بل
یاد فرمایا رسول اللہ نے (۱۱)

"اس ضمن میں یہ امر قابلِ غور ہے کہ حج سر اس گہری اور طویل انتظار کی کیفیت کے بعد نصیب ہوتا ہے جو عمر بھر ایک مسلمان کی زندگی میں برابر موجزن رہتی ہے۔ حج کے

سفر کے ساتھ آبائی وطن اپنے روحانی وطن کی جانب سفر کرتا ہے۔ عمر بھر یہ روحانی وطن یادداشت کی صورت میں باطن میں مقیم رہتا ہے۔ مگر حج کے ساتھ یہ یادداشت ایک حقیقی، طبعی اور جغرافیائی شکل اختیار کرتی ہے۔" (۱۲)

اس سفرنامے کی مختلف منظومات واقعتاً روحانی وطن کی تخیلی یادداشت کو حج کے تجربے کے ساتھ ایک حقیقی، طبعی اور جغرافیائی شکل عطا کرتی ہے۔ "طواف حرم" اور "جذب حرم" کے عنوانات سے لکھی گئی منظومات میں جذبہ، تخیل اور حقیقت ایک وحدت میں ڈھلنے کو بے تاب نظر آتے ہیں لیکن ان منظومات (تحفۂ حرم کی دیگر منظومات کی طرح) میں اپنے کل ایک شعور بھی موجزن دکھائی دیتا ہے۔ خاص طور پر امتِ مسلمہ کے حوالے سے ایک واضح بے چینی اور قارئین اسد ملتانی کی شاعری کے بنیادی مزاج سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ سیاسی، تہذیبی اور عمرانی صورتِ حال کے بارے میں وہ (اسد ملتانی) ایک خاص طرز کے نقطۂ نظر کے حامل ہیں اور انہوں نے کبھی بھی ادب برائے ادب کے نظریے کو اپنی تخلیقات کا امتیازی امر نہیں بننے دیا۔ وہ خود کو اقبال کا شاگرد قرار دیتے رہے ہیں اور اکبرالٰہ آبادی، مولانا ظفر علی خاں، شورش کاشمیری وغیرہ کے رنگ میں اپنے زمانے کے سیاسی اور تہذیبی تموجات کو ایک خاص زاویۂ نظر سے اپنی تخلیقات کا حصہ بناتے رہے ہیں۔ حرم کا طواف بنیادی طور پر تو اپنی ذات کو کُل میں شامل کرنے کا تجربہ ہے لیکن جب "کل" کی صورتِ حال وہی ہو جس کے بارے میں حالیؔ نے کم و بیش ڈیڑھ صدی قبل لکھا تھا کہ (اے خاصۂ خاصانِ رسل وقتِ دعا ہے۔ اُمت پہ تری آ کے عجب وقت پڑا ہے) تو پھر تخلیق کار کے اندر ایک بے چینی کا نمو پانا ایک ایسا امر بن جاتا ہے جس سے جان چھڑانا تخلیقی سطح پر ناممکن ہو جاتا ہے۔ اسد ملتانی کی محولہ بالا نظموں میں یہ بے چینی بہت واضح انداز میں دکھائی دیتی ہے۔ یہ ایک ایسا مقام ہے جہاں طواف کرنے والے کا پورا سراپا پگھل کر مجسم سوال ہو جاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ خدا اور رسول علیہ السلام کی محبت اور حج کے تجربے کے ساتھ موجود یکسوئی کا جذبہ اور امت مسلمہ کے حوالے سے شاعر کے اندر سے اٹھنے والے اضطراب کی کشاکش نے اس تجربے کو تخلیقی وحدت نصیب نہیں ہونے دی اور یوں یہ منظومات ایک جوار بھاٹے کی کیفیات کو سامنے لاتی ہے:

نظر کو عشق کے پاک آنسوؤں سے صاف کرے
کوئی جب آنکھ کا رُخ جانبِ غلاف کرے

ہمارا ضعف ہے ورنہ مجالِ کفر کہاں
کہ آکے دین کی دیوار میں شگاف کرے
بپا ہے معرکۂ کفر و دیں، زمانے میں
یہ ہے گریز جو اب کوئی اعتکاف کرے
ہزار حیف ہے اس شخص پر جو علم کے بعد
عمل مقاصدِ اسلام کے خلاف کرے (۱۳)
عجیب کیف کے عالم میں کر رہے ہیں طواف
احاطہ ہو نہیں سکتا مصالحِ دیں کا
سیاہ شمع کے لاکھوں سفید پروانے
وہ کم نظر ہے جو حکمت لگا ہے سمجھانے
اسے جنوں کہو لیکن یہ ہے جنوں ایسا
نبی کا عشق، خدا کی اطاعتِ کامل
کہ جس کی گرد کو بھی پا سکیں نہ فرزانے
یہ دیں کی اصل ہے، باقی تمام افسانے (۱۴)

''دولتِ جاوید'' بھی دُعائیہ لب و لہجے کی نظم ہے لیکن یہاں ایک ایسے فرد کی دُعا ہے جو اپنے مہجوروں کو تجلی زار بنانا چاہتا ہے:

ربِ کعبہ، آ، مری اُجڑی ہوئی منزل میں آ
میں جو تیرے گھر میں آیا تو بھی میرے دل میں آ
پردۂ دل بھی سیہ تر ہے غلافِ کعبہ سے
شاہدِ حسنِ ازل، اک دن تو اس محمل میں آ
نسبت اک ممکن ہے لامحدود سے محدود کو
مثلِ بحرِ بیکراں آغوشِ ساحل میں (۱۵)

جیلانی کامران نے حج ناموں کی جس خوبی کی طرف اپنے مضمون ''حج کے سفرناموں کی روایت'' میں اشارہ کیا ہے وہ دولتِ جاوید اور دیگر منظومات پر صادق آتی ہے۔
''حج کا فریضہ دیارِ محبوب کی زیارت بن جاتا ہے۔ برسوں کے ایسے مسلسل گھرے

رشتے نے ارضِ مقدس کے ساتھ وابستگی کو ایک تجربہ بنا دیا ہے اور مسلمانوں کا مذہبی شعور، لوک گیتوں میں برابر جذب ہوتے ہوئے اس سرزمین میں سرایت کر چکا ہے جہاں وہ موجود ہیں رہے یا کبھی موجود تھے۔ ارضِ مقدس کو دیارِ محبوب میں بدل دینا اور اس کے ساتھ اپنے آبائی وطن میں دیارِ محبوب کی تڑپ کو قائم رکھنا مسلمانوں کے تہذیبی مزاج کی ایک بنیادی خوبی ہے۔ حج کا سفر اس بنیادی خوبی کا کھلا اظہار ہے۔" (۱۶)

"عرفات" اور "دعائے عظیم" بھی ایسی نظمیں ہیں جن میں امتِ مسلمہ کی صورتِ حال کے حوالے سے ایک فرد کی بے چینی اور اضطراب تخلیقی واردات کا روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ "راہِ مدینہ"، "مدینہ"، "گنبدِ خضرا"، "سلام" اور "جنت البقیع"، عشقِ رسول کے جذبے سے شرابور نظمیں ہیں۔

اللہ اللہ سفر مدینے کا
امتحان مرنے اور جینے کا
راہِ مکہ تو اس قدر آساں
راہِ یثرب نے کر دیا حیراں
اس سفر سے ہوا یہ اندازہ
دل میں آیا یہ نکتۂ تازہ
سہل ہے حق کی معرفت کا حصول
مشکل اندازۂ مقامِ رسول (۱۷)

"جنت البقیع" میں ایک متنازعہ مسئلے پر اپنے موقف کی وضاحت بھی موجود ہے۔ اسے خطۂ ملتان کے باسیوں کے تصوف اور اولیاء اللہ سے محبت کا ایک مظہر بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔

ضرور قبر پرستی کی روک تھام کریں
نہ یہ کہ کام مزاروں کا ہی تمام کریں
ملک سعود کو اللہ اس کی دے توفیق
کہ وہ درست کرا دے انہیں پس از تحقیق
ہر ایک قریہ ہی پھر یادگار بن جائے
شناخت کے لیے لوحِ مزار بن جائے (۱۸)

''مشاہدات'' اور ''الوداع'' کے عنوان سے شامل منظومات بھی قابلِ ذکر ہیں اور کتاب میں شامل ایک نظم ''ملاقاتِ ملک'' اس حج نامے کی مرکزی رو یا وحدت کے اثر کو خراب کرتی ہے۔ عقیدت کی راہ میں تملق کی کوئی گنجائش نہیں نکل سکتی۔ یہ نظم پورے سفرنامے کے تاثر کو نقصان پہنچاتی ہے جو جذب و مستی اور عشق کی کیفیت کا حامل ہے یا پھر امتِ مسلمہ کے حوالے سے ایک دردمند شاعر کا تخلیقی اضطراب ہے۔

جو گاڑی مرے پاس آکر رکی
جناب غلام محمد کی تھی
بڑھا میں، بڑھایا انہوں نے بھی ہاتھ
ملے اور بڑی گرم جوشی کے ساتھ
محبت سے اندر بلایا مجھے
وہیں پاس اپنے بٹھایا مجھے (۱۹)

یہ نظم خدا اور اس کے رسول کی محبت کی سرشاری میں ڈوبے ہوئے ایک فرد کی بجائے معاملاتِ دنیا میں زیادہ سے زیادہ ڈوبے ہوئے فرد کی غیر تخلیقی واردات لگتی ہے۔

مجموعی طور پر یہ حج نامہ ایک عمدہ کاوش ہے جو شاعر کی وجدانی کیفیات اور امتِ مسلمہ کے حوالے سے اٹھنے والے کچھ سوالوں کے پیدا کردہ اضطراب کی تخلیقی دستاویز کا روپ دھار لیتی ہے۔ یہ چھوٹی چھوٹی منظومات مل کر ایک کولاژ کی طرح بڑی تصویر بناتی ہیں جیسے ہمیں مجید کی نظم ''طلوعِ فرض'' میں چھوٹی چھوٹی تصویریں مل کر ایک مکمل بناتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اس سے پہلے بھی جتنے منظوم حج نامے لکھے گئے ہیں وہ مختلف بحور میں اور مختلف ہیئتوں میں ہیں۔ دراصل عشق اور جذبے کی متنوع کیفیات کو ایک ہی بحر میں منظوم کرنا ایک ناممکن امر کی طرف سفر کرنا ہے۔ یہ اپنے مذہبی معتقدات کو وجدانی سطح پر محسوس کرنے اور انہیں بیان کرنے کی ایک قابلِ قدر کوشش ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ اسد ملتانی، ۱۳؍دسمبر ۱۹۰۲ء کو ملتان میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم ملتان میں حاصل کی۔ بی اے گورنمنٹ کالج لاہور سے کیا۔ یہیں ایک انعامی مشاعرے میں ''قطرۂ شبنم'' کے عنوان سے نظم پڑھی۔ اتفاق سے اس مشاعرے کے مصنفین میں علامہ اقبال بھی شامل تھے۔ انہوں نے از خود اسد ملتانی کی اس نظم کے کچھ مصرعے بدل دیے۔ اس واقعے کی بنیاد پر اسد خود کو عمر بھر اقبال کا شاگرد کہتے رہے۔ اس واقعے پر ان کے مذہبی مزاج کی تقلید کی عمومی خواہش نے انہیں اقبال کا رنگ اپنانے کی طرف مائل کیا لیکن اگر ان کی شاعری کا بغور مطالعہ کیا جائے تو وہ اکبر الٰہ آبادی اور ظفر علی خاں کے زیادہ مقلد نظر آتے ہیں۔ سلیم احمد نے اپنی کتاب ''اقبال۔ ایک شاعر'' میں بجا طور پر اشارہ کیا ہے کہ اقبال کی تقلید ناممکن امر ہے اور اس روایت میں حزیں لدھیانوی یا اسد ملتانی کا نام تک لینا بھی درست نہیں۔ ۱۹۲۶ء میں اسٹاف سلیکشن بورڈ کا امتحان پاس کر کے وہ انڈین اسٹورز ڈیپارٹمنٹ سے اسسٹنٹ کے طور پر منسلک ہو گئے۔ تقسیم کے بعد وہ وزارتِ خارجہ میں اسسٹنٹ سیکرٹری بن گئے۔ کراچی میں قیام کے دوران پہلے وہ غلام احمد پرویز سے متاثر ہوئے لیکن بعد میں مولانا محمد ایوب سے دوستی کی وجہ سے وہ غلام احمد پرویز کے نظریات سے دور ہو گئے۔ ۱۹۵۴ء میں اسد ملتانی کو حج کی سعادت نصیب ہوئی۔ دارالحکومت کی اسلام آباد منتقلی کے بعد یہ راولپنڈی چلے گئے اور وہیں ۱۷؍نومبر ۱۹۵۹ء کو فوت ہوئے۔ ان کی زندگی میں ان کا واحد مجموعہ ''تحفۂ حرم'' ہی شائع ہوا۔ ان کی وفات کے بعد جعفر بلوچ نے مطلعین اور اقبالیاتِ اسد ملتانی میں ان کا کچھ کلام جمع کر دیا۔ ۲۰۰۴ء میں ایم اے اردو کے تحقیقی مقالے کے طور پر شوکت بخاری نے اسد ملتانی کی کلیات کی تدوین کی ہے جو سرائیکی ریسرچ سینٹر، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی کے زیر اہتمام جلد ہی شائع ہونے والی ہے۔

۲۔ ڈاکٹر انور سدید، ''اردو ادب میں سفرنامہ''، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۶۲۳ تا ۶۴۴

۳۔ ایضاً، ص ۶۳۲

۴۔ ایضاً، ص ۶۳۳

۵۔ ایضاً، ص ۶۳۵

۶۔ ایضاً،ص ۶۳۹

۷۔ ڈاکٹر انور سدید نے جن چار منظوم حج ناموں کا تذکرہ کیا ہے وہ بھی ایک بحر میں مثنوی یا کسی طویل نظم کی ہیئت میں نہیں لکھے گئے بلکہ ان شاعروں نے بھی اپنی دلی واردات بیان کرنے کے لیے مختلف جگہوں پر مختلف بحروں کا استعمال کیا۔ صرف ایک ہی سفرنامے (دیارِ نبی از مولانا ضیاء القادری بدایونی) سے اقتباسات ملاحظہ ہوں جو ثابت کرتے ہیں کہ یہ سفرنامہ مختلف بحروں میں لکھا گیا ہے۔

(الف)

گدائے درِ تاجدارِ مدینہ
چلا آج سوئے دیارِ مدینہ
زہے جوشِ عشقِ دیارِ مدینہ
مدینے چلا جاں نثارِ مدینہ

(ب)

خدا کا شکر کہ لنگر اُٹھا، جہاز چلا
حرم کو قافلۂ منزلِ حجاز چلا
قدم قدم پہ جھکائے سرِ نیاز چلا
گدائے بابِ حرم جانبِ حجاز چلا

(ج)

جلالِ حق سے کانپا جا رہا تھا تن بدن میرا
زخود قابو سے باہر تھا مرا نطق اور دہن میرا
حرم کی تابشیں نورِ نظر معلوم ہوتی تھیں
نگاہِ خاک بوسِ رہ گزر معلوم ہوتی تھیں

(د)

سرورِ حسنِ عقیدت تمام ہوتا ہے
الٰہی کعبہ سے رخصت غلام ہوتا ہے
طوافِ کعبہ کہاں، اب حرم کی دید کہاں
جدا نگاہوں سے بیت الحرم ہوتا ہے

(اردو ادب میں سفرنامہ،ص ۶۳۸، ۶۳۹)

۸۔ اسد ملتانی، ''تحفۂ حرم''، ملتان، مطبع شمس، ۱۹۵۴ء، دیباچہ،ص ۶

۹۔ ''اسی مجموعے میں نظم ''اے رحمۃ اللعالمین'' بھی شامل کردی گئی ہے جو تین برس ہوئے ایک صاحب دل دوست حرم مدینہ منورہ میں جا کر پڑھنے کی غرض سے خاص طور پر لے گئے تھے۔'' (دیباچہ،ص ۶)

۱۰۔ جیلانی کامران، ''حج کے سفرناموں کی روایت''، مشمولہ ''ہمارا ادبی اور فکری سفر''، لاہور، ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۸۷ء، ص ۸۹

۱۱۔ ''تحفۂ حرم''، ص ۱۳

۱۲۔ ''ہمارا ادبی اور فکری سفر''، ص ۸۹

۱۳۔ ''تحفۂ حرم''، ص ۱۰، ۲۱

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۱، ۲۲

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۳

۱۶۔ ''ہمارا ادبی اور فکری سفر''، ص ۹۰

۱۷۔ ''تحفۂ حرم''، (راہِ مدینہ)، ص ۳۳

۱۸۔ ''تحفۂ حرم''، ص ۳۹

۱۹۔ ''تحفۂ حرم''، ص ۲۴، ۲۵

ہندوصنمیات ـــــ تصنیف/ترجمہ

ڈاکٹر مہر عبدالحق بنیادی طور پر سرائیکی زبان وادب کے محقق وناقد، ماہر لسانیات اور مترجم کی شہرت رکھتے ہیں۔ان کا تعلق محققین کی اس نسل سے تھا جس نے عمر کے آخری حصے تک علم وادب کے ساتھ اپنے گہرے عشق کا عملی اظہار کیا۔انہوں نے بہت سے خشک موضوعات پر زندگی بھر دادِ تحقیق دی اور اپنی آخری سانسوں تک لکھنے اور پڑھنے کا کام جاری رکھا(۱)۔وہ سرائیکی خطے سے تعلق رکھنے والے پہلے محقق تھے جنہوں نے ملتانی (سرائیکی) زبان اور اردو کے لسانی تعلقات پر تحقیق کی، پنجاب یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کی ڈگری (۲) حاصل کی اور یوں حافظ محمود شیرانی کی تحقیقات لسانی کی ایک اور پرت کو واضح کیا۔

''ہندوصنمیات'' ترتیب کے لحاظ سے ان کی سترھویں کتاب ہے جسے 'بیکن بکس ملتان' نے ۱۹۹۳ء میں شائع کیا۔یہ ان کی زندگی میں شائع ہونے والی ان کی (مہر عبدالحق کی) آخری کتاب ہے۔حال ہی میں (۲۰۰۲ء) بیکن بکس، ملتان نے کمپیوٹر کتابت کے ساتھ اور سائز میں تبدیلی کر کے اسے مکرر شائع کیا ہے۔ہمارے پیشِ نظر اس کا پہلا ایڈیشن ہے جو متن کے ۵۶۸ صفحات کا حامل ہے۔۳۲ صفحات پر مشتمل دو فہارس اور عرش صدیقی کا دیباچہ اس کے علاوہ ہیں۔یہ کتاب پانچ حصوں اور ۱۳۵ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے۔پہلا حصہ دس (۱۰)، دوسرا آٹھ (۸)، تیسرا گیارہ (۱۱)، چوتھا دو (۲) اور پانچواں (اور آخری) چار (۴) ابواب پر محیط ہے۔

یہ کتاب جسے ڈاکٹر مہر عبدالحق نے طبع زاد تصنیف کے طور پر پیش کیا ہے۔دراصل W.J.Wilkins، (ڈبلیو۔جے۔ولکنز) کی کتاب (۳) [HinduMythology] اور

A.L. Basham (اے۔ایل باشم) کی کتاب(۴) [The Wonder That was India] کے چار ابواب کا من وعن ترجمہ ہے۔ڈاکٹر مہر عبدالحق نے اپنے مقدمے اور دیباچے اور دیباچہ نگار عرش صدیقی نے (جو فی الواقعہ ایک وسیع المطالعہ اور صاحب آدمی تھے) کہیں بھی اس طرف اشارہ نہیں کیا کہ کتاب طبع زاد نہیں بلکہ مذکورہ بالا کتب کا (کلی یا جزوی) ترجمہ ہے(۵) ۱۹۸۷ء میں ایم۔اے کی سطح پر لکھے جانے والے تحقیقی وتنقیدی مقالے (ڈاکٹر مہر عبدالحق: شخصیت وفن) میں بھی اس غیر مطبوعہ کتاب (اس تک غیر مطبوعہ) کو مہر صاحب کی طبع زاد تصنیف کے طور پر نقد ونظر سے گزارا گیا ہے۔

عرش صدیقی نے کتاب کے حوالے سے لکھا:۔

''مہر عبدالحق نے گوکہ کتاب کے مختلف حصوں میں تنقید وتبصرہ سے احتراز کیا ہے لیکن ابتدائیہ میں انہوں نے مائتھالوجی کی اہمیت اور معنویت کو بیان کرتے ہوئے بڑے عالمانہ پیرائے میں اظہار خیال کیا ہے۔''(۶)

''پاکستان میں ابھی تک ہندو مائتھالوجی پر یا یوں کہیے کہ پاکستان کی اپنی قدیم اساطیری تہذیب پر کوئی مکمل کتاب، تالیف التصنیف شائع نہیں ہوئی تھی۔ڈاکٹر مہر عبدالحق کی کتاب ''ہندو مائتھالوجی'' ہمارے ہاں منظر عام پر آنے والی پہلی کتاب ہے۔''(۷)

''یہ کتاب پاکستان میں ہندو مائتھالوجی کے بارے میں اردو میں شائع ہونے والی پہلی اور بہت اہم کتاب ہے جو ہندو ماتھالوجی، قدیم ہندو مذہب، معاشرت، فلسفہ، تاریخ اور تہذیب کے لیے بنیادی حوالوں کی کتاب کے طور پر ایک بلند مقام کی حامل ہے۔''(۸)

ڈاکٹر مہر عبدالحق مقدمے میں رقمطراز ہیں:۔

''یونانی، روی، عراقی وعربی، ایرانی اور ہندو مائتھالوجی کا عالمی ادب میں بہت بڑا مقام ہے۔اس کتاب میں ہندو مائتھالوجی کو بلا تنقید وتبصرہ غیر غیر جانبدارانہ انداز میں پیش کیا جارہا ہے۔''

''جن اعلیٰ علمی مقاصد کو سامنے رکھ کر یہ کتاب پہلی مرتبہ اردو زبان میں پیش کی جارہی

ہے وہ موجودہ دور کے تقاضوں کو کس حد تک پورا کرتے ہیں اس کا اندازہ دانشور مفکرین صحیح طور پر لگا سکتے ہیں۔ اس انتہائی مشکل کام کے سرانجام دینے میں جن عظیم شخصیات نے میری حوصلہ افزائی کی ان سب کا میں تہہ دل سے شکریہ ادا کرتا ہوں۔"(۹)

ام کلثوم (اپنے۔ اے کے غیر مطبوعہ مقالے میں) یوں داد تحقیق دیتی ہیں:-

"کتاب کے شروع میں مصنف کا مقدمہ بھی ہے جس میں انہوں نے اپنی تصنیف کی غرض و غایت کو بیان کیا ہے اور آخر میں ان کتابیات (یہاں کتابیات کو سہو کتابت میں شمار ہونا چاہیے۔ مقالہ نگار کتب لکھنا چاہتی ہوں گی) کی فہرست ہے جن سے دوران تصنیف مہر عبدالحق نے استفادہ کیا ہے۔"(۱۰)

عرش صدیقی کے بارے میں لکھا جا چکا ہے کہ وہ ایک وسیع المطالعہ شخص تھے لیکن ضروری نہیں کہ ولکنز کی کتاب ان کی نظر سے گذری بھی ہو ویسے بھی وہ (عرش صدیقی) ایک فراخ دل نقاد ہونے کی شہرت رکھتے تھے جو معیار کی بجائے دوستداری پر اپنے استحصان کی بنیاد رکھتے تھے۔ دوسرے یہ کہ ڈاکٹر مہر عبدالحق جیسے محقق سے اس طرح کی سرگرمی کی توقع بھی نہیں رکھی جا سکتی تھی۔

اس کتاب کو طبع زاد تصنیف یا تالیف کی بجائے ترجمے کے طور پر ہی (جیسا کہ یہ فی الواقعہ ہے) پیش کیا جاتا تو اس سے ڈاکٹر مہر عبدالحق کے ادبی مرتبے کو ضعف نہیں پہنچ سکتا تھا۔ اعلیٰ ترین علمی کارناموں میں دیانت داری کا اولین تقاضا یہ ہوتا ہے کہ مصنف یا محقق اپنے مآخذات کا واضح انداز میں اعتراف کرے اور یقیناً یہ مآخذات و منابع ہی ہوتے ہیں جو کہ تحقیق کی صداقت کی شہادت دیتے اور اسے درجہ استناد پر فائز کرتے ہیں۔ میتھیو آرنلڈ نے اپنے مضمون "تنقید کا منصب" میں نقاد کو اپنے زمانے تک کے بہترین علوم کا وارث قرار دیا ہے۔ آرنلڈ کی یہ بات ناقد کے ساتھ محقق کے لیے بھی درست ہے لیکن وارث اور کوشہ چین پر اجداد کی عظمت، برتری اور زمانی تفوق کے اظہار اور ان کی خدمات کا اعتراف ایک ایسا قرض ہوتا ہے جس کی ادائیگی از حد ضروری ہوتی ہے۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق نے اپنے مقدمے میں عظیم شخصیات کی حوصلہ افزائی کا اعتراف تو کیا ہے لیکن پورے مقدمے میں کتاب کے اصل مصنفین (ڈبلیو۔ جے۔ ولکنز اور اے۔ ایل ہاشم) کا شکریہ تو دور کی بات، ذکر تک کرنے کا تکلف گوارا نہیں کیا۔

اوپر کی سطور میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ ”ہندوصنمیات“ دراصل طبع زاد تصنیف نہیں بلکہ ترجمہ ہے۔ یہاں پر اس مؤقف کی وضاحت تین طرح کے مشاہدات کے ذریعے کی جائے گی۔

الف) ہندوصنمیات اور ولکنز کی کتب کی فہارس۔

ب) ہندوصنمیات اور ولکنز کی کتب میں موجود اساطیری (صنمیاتی) تصاویر کی فہارس۔

ج) ہنوصنمیات اور ولکنز اور اے۔ایل۔ہاشم کی کتب کے متعلقہ ابواب کا تقابلی مطالعہ۔

الف) ہندوصنمیات کے پہلے تین حصے جو انتیس ابواب پر مشتمل ہیں اور ولکنز کی کتاب جو تین حصوں اور اتنے ہی ابواب کی حامل ہے، کی فہارس ملاحظہ ہوں۔

حصہ اول: ویدوں کے دیوتا

پہلا باب.........وید

دوسرا باب.........ویدک دیوتا (بالعموم)

تیسرا باب.........دیوس اور پرتھوی

چوتھا باب.........ادتی اور آدیتۂ

پانچواں باب.........اگنی

چھٹا باب.........سورج اور روشنی کے دیوتا

۱۔ سوریہ

۲۔ پشن

۳۔ مترا اور ورنا

۴۔ اسون

۵۔ اوشا

ساتواں.........بادوباراں کے طوفان دیوتا

۱۔ اندرا

۲۔ اندرانی

۳۔ پرجینا

۴۔ وایو

۵۔ ماروت

آٹھواں باب...........سوما

نواں باب...........توستری یادشوکرم

دسواں باب...........یم (۱۱)

اب ولکنز کی کتاب کے پہلے حصے کی فہرست پر ایک نظر ڈالئے

انہی دونوں کتب کی فہارس ملاحظہ ہوں۔

حصہ دوم: پرانوں کے دیوتا

گیارہواں باب.........پران

بارہواں باب.........برہم

تیرہواں باب.........برہما۔۔۔سراسوتی

چودھواں باب.........وشنو۔۔لکشمی

پندرہواں باب۔۔۔۔وشنو کے اوتار

۱) متسایا مچھ اوتار

۲) کورما یا کچھوا اوتار

۳) وزاہ یا سئور اوتار

۴) نرسنگھا یا نصف آدم نصف شیر اوتار

۵) وامن یا بونا اوتار

۶) پرسورام اوتار

۷) رام چندر اوتار

۸) کرشن اوتار

۹) بالرام اوتار

۱۰) بدھ اوتار

۱۱) کلکی اوتار

جگن ناتھ

چیتنا

کام دیو

سولھواں باب.........شوا

پنجانن

5. Incarnations Or Avataras of Vishnu

1) The Malsya or Fish Avatar

2) The Kurma or Tortoise Avatara

3) The Varaha or Bear avatar

4) The Nrisingha or Man...... Lion Avatara

5) The Vamna or Dawarf Avatar

6. The Parasurama Avatar

7. The Rama Chandra Avatara

8. The Krishna Avatara

8a. Bala Rama Avatara

9. The Budha Avatar

10. The Kalki Avatar

Jagannath

Chaintanya

Kama Deva

6. Siva...... Panchana

7. Uma

Parvati

Durga

The Chief forms of Durga

Durga

Dasabhuja

Singha Vahini

Mahishamardini

Jagadd Hatri

Kali

Muktaskesi

Tara

Ahinnamustaka

Jagadgauri

Pratyangira

Annapurna

Ganesajanani

Krishnakrora

The Saktis

8. Sons of Siva & Parvati

   1. Ganesa

   2. Kartikeya

9. The Puranic Account of the Creation

10. The Puranic Division of Time (۱۵)

یہاں پر اس امر کی نشاندہی لازمی ہو جاتی ہے کہ ولکنز کی کتاب کی دوسری فصل کے آخری دو ابواب کو "ہندوصنمیات" کا چوتھا حصہ بنا دیا گیا ہے (۱۶)۔ طوالت سے بچنے کی غرض سے یہاں پر ہر دو کتب (ولکنز اور مہر عبدالحق) کی تیسری فصل کی فہارس نقل نہیں کی جارہیں ورنہ وہاں بھی صورتِ حال وہی ہے۔ (۱۷) لیکن یہاں پر یہ بتا دینا ضروری ہے کہ "ہندوصنمیات" میں باشم کی کتاب کے کون کونسے ابواب ترجمہ کر کے شامل کر لئے گئے ہیں۔

۱۔ بتیسواں باب۔۔۔ بدھ مت۔ یہ باب باشم کی کتاب کے ساتویں حصے سے لیا گیا ہے۔ (باشم؛ ص ۲۵۶۔۲۹۴)

۲۔ تینتیسواں باب۔۔۔ جین مت۔ یہ باب بھی باشم کی کتاب کے ساتویں حصے سے لیا گیا ہے۔ (باشم؛ ص ۲۸۷۔۲۹۴)

۳۔ چونتیسواں باب۔۔۔ اُپنشد۔ یہ باب بھی باشم کی کتاب کے اسی (ساتویں) حصے سے لیا گیا ہے۔ (باشم؛ ص ۲۵۱۔۲۵۶)

۴۔ پینتیسواں باب۔۔۔ ہندو فلسفہ اور اخلاقیات۔ یہ بات بھی مذکورہ کتاب کے اسی (ساتویں) حصے سے لیا گیا ہے۔ (باشم؛ ص ۳۲۲۔۳۴۲)

ب) "Hindu Mythology" میں کل ۶۳ (تریسٹھ) وضاحتی تصاویر شامل ہیں۔ "ہندوصنمیات" میں ان میں سے ۱۰ (دس) تصاویر شامل نہیں کی گئیں جن میں تین تصاویر مہاتما بدھ اور بدھ مت کی عبادت گاہوں، گوروں پانڈوں کی جنگ کے منظر سے متعلق اور چھ تصاویر مقدس درختوں کی ہیں۔ ۵۳ (ترپن) تصاویر وہی ہیں اور ان کی فہارس میں ترتیب (حذف شاہ تصاویر چھوڑ کر) بھی یکساں ہے (۱۸)۔ اکیسویں تصویر کی توضیح غلط کی گئی ہے۔ یہ تصویر ولکنز کی کتاب میں صفحہ ۲۱۱ پر دی گئی ہے جس کی وضاحتی عبارت یوں ہے۔

"Radha Worshipping Krishna as Kali"

"ہندوصنمیات" میں یہ تصور صفحہ نمبر ۲۲۸ پر موجود ہے۔ وضاحتی بیان کا ترجمہ یوں کیا گیا ہے۔ "کرشن کالی کا روپ دھار کر اپنی محبوبہ رادھا کے خاوند کو غلط فہمی میں مبتلا کر رہا ہے۔" ظاہر ہے یہ ترجمہ خبط معنی کا کام سرانجام دے رہا ہے۔

ج) یہاں پر "ہنوصنمیات" اور ولکنز اور باشم کی کتب کے معلقہ ابواب سے مختلف اقتباسات کے ذریعے دکھایا جائے کہ ڈاکٹر مہر عبدالحق محض مترجم ہیں، مصنف نہیں:۔

۱) "ہندوصنمیات" اور ولکنز کی کتاب کے اقتباسات

۱۔ "کہا جاتا ہے کہ وید کا مادہ 'وڈ' ہے جس کے معنی جاننا ہیں۔ لہٰذا وید کے معنی ہوئے علم۔ تاہم یہ وہ علم ہے جو سنا سنایا ہے یا سینہ بہ سینہ منتقل ہوتا رہا ہے کیونکہ صدیوں تک یہ معرض تحریر میں نہیں لایا گیا۔ وید کسی ایک شخص کی تصنیف بھی نہیں ہیں۔ ان کے بارے میں عام عقیدہ یہی ہے کہ ان کے مشمولات بہت سے رشیوں پر القا ہوئے جو انہوں نے آگے اپنے شاگردوں تک پہنچائے۔ ویاس جی ان سب کو ترتیب دینے والا یعنی مرتب یا ایڈیٹر ہے۔" (۱۹)

1. "The root of the word is vid; "to know" hence the term veda signifies knowledge; and these books were not written for centuries after they were originally composed, it signifies knowledge that was heard or orally communicated. The vedas are not the work of

single person but according to a popular belief were communicated to a number aRishis or Saints, who in their turn transmitted them to their diciples. The Seer Vyasa is styled the arranger or as we should now say, the editor of these works."(۲۰)

۲۔ ''تین ویدوں کے سنہتاؤں (۲۱) میں جو خاص ہے وہ یہ ہے کہ اگر منتروں میں شعری وزن ہے اور اس کو بلند آواز میں پڑھا جاتا ہے تو اسے رچ کہا جائے گا جس کے معنی ہیں حمد وثنا، مدح وتعریف۔ اسی لفظ رچ سے رگ وید کا نام ماخوذ ہے۔ رگ کے معنی ہوئے حمد وثنا۔ اگر منتر نثر میں ہیں تو انہیں اس طرح پڑھا جائے گا کہ کوئی دوسرا نہ سن سکے۔ انہیں یج کہا جائے گا۔ اس کے معنی بھینٹ چڑھانا (قربانی)۔ یجروید میں قربانی پیش کرنے کے منتر درج ہیں اور اگر یہ منتر موزوں اور مقفّٰی ہیں اور گائے جانے کے لئے ہیں تو انہیں 'سامن' (برابر) کہا جائے گا۔ سام وید میں اسی قسم کے منتر ہیں۔ منتر کے مصنف کو جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اسے خدا [کی] طرف سے القاء ہوا تھا، رشی کہا جاتا ہے۔ اس رشی کو inspired seer یعنی ایسا شخص سمجھا جاتا ہے جسے الہام ہوتا ہے اور جو ہر چیز کو دیکھ سکتا ہے۔'' (۲۲)

2. "The sanhitas of three of the vedas are said to have some peculiarity. If a mantar is metrical and intended for loud recitation, it is called Rich (from rich, praise), whence the name Rig Veda; i.e. the Veda containing such praises. If it is prose (and then it must be muttered inaudibility) it is called Yajur (Yaj, sacrifice, literally, the means by which sacrifice is effected), therefore Yajur-Veda signifies the Veda containing such Yajus. And if it is metrical and intended for chanting, it is called Saman{equal], hence SamanVeda means the Veda containing such samans The author of

the Mantrà, or as the Hindus would say, the inspired 'Sear", who received it from the Deity, is termed its Rishi;"(۲۳)

۳۔ ''لکشمی جسے عام طور پر سری کہتے ہیں، وشنو کی بیوی ہے۔ وشنو کے مختلف اوتاروں کے ساتھ اسی رشتے سے یہ بھی مختلف ناموں سے ظاہر ہوتی ہے۔ جس طرح دنیاؤں کا مالک و آقا، دیوتاؤں کا دیوتا، جناردن انسانوں کے اندر مختلف شکلوں میں اتر آتا ہے، اسی طرح اس کی یہ شریک حیات بھی نزول کرتی ہے۔ مثلاً جب ہری، اوتی کے بونے بیٹے کی صورت میں پیدا ہوا تو لکشمی کنول کے پھول سے پدما یا کملا بن کر ظاہر ہوئی۔ جب وہ بھرگو کی نسل سے پرسورام کی شکل اختیار کر کے پیدا ہوا تو یہ دھرانی تھی۔ جب وہ راگھو (رام چندر) تھا تو یہ سیتا تھی اور جب وہ کرشن تھا تو یہ رکمنی تھی۔ اسی طرح وشنو کی دوسری تنزیلوں میں یہ بھی اس کی رفیقہ رہی۔ اگر وشنو کوئی ماورائے فطرت صورت اختیار کر لیتا تھا تو یہ بھی الوہیاتی پیکر اختیار کر لیتی تھی، اگر وہ کسی فانی مخلوق کا روپ دھار لیتا تھا تو یہ بھی اسی طرح فانی مخلوق بن جاتی تھی۔ غرضیکہ یہ ہر وہ صورت بدل لیتی تھی جو اس کے خاوند نے بدل رکھی ہوئی تھی۔'' (۲۴)

3. "Lakshmi or very commonly Sri, is the wife of Vishnu, and under various names appears in this relation in his various incarnations. As the lord of the worlds. the god of the gods, Janarddans descends amongst mankind in various shapes; so does his coadjutor Sri. Thus when Han was born a dwarf, the son of Aditi, Lakshmi appeared from the lotus as Padma or Kamala, when he was born as Rama(FarasLlrama) of the race of Bhrigu, she was Dharni, when he was Raghwa(Rama Chandra) she was Sita, and when he was Krishna, she was Rukmini In the other descents of Vishnu she was his associate If

he takes a celestical form, she appears as Divine, if a mortal she becomes a mortal too, transforming her own person agreeably to whatever character it pleases Vishnu to assume."(۲۵)

۴۔ ''جب برہما نے دنیا کو آباد کرنا چاہا تو اس نے اپنی طرح کے کچھ 'مولودہ ذہن' بیٹے پیدا کر لیے، ان کے نام یہ ہیں: (۱) بھرگو۔ (۲) پلاستا۔ (۳) پلاہ۔ (۴) کرتو۔ (۵) انگی رس۔ (۶) مریچی۔ (۷) دکشا۔ (۸) اتری۔ (۹) وشستھ۔ (۱۰) نارد۔

یہ نو برہما یا برہما رشی کہلاتے ہیں اور پرانوں میں انہیں بہت اہمیت دی گئی ہے۔ مہابھارت میں صرف ساتھ کا ذکر تھا، لیکن اس رزمیہ کے مختلف حصوں میں جو فہرستیں ملتی ہیں ان میں بڑا اختلاف ہے۔ ساتھ رشیوں کے متعلق تو مشہور تھا کہ یہ دب اکبر۔۔۔۔ میں نظر آجاتے ہیں جب ان کی بیویاں خوشہ پروین میں چمک دکھا رہی ہوتی ہیں۔ ان رشیوں کو پرجاپتی، یعنی اولاد کے مورثین، اعلیٰ، برہما پتر ایعنی برہما کے بیٹے اور برہمن بھی کہتے ہیں۔''(۲۶)

4. "When Brahma wished to populate the world, he created mind-born sons, like himself; viz. Bhrigu Fulastya, Pulaha, Kratu, Angiras, Marichi, Daksha, Arti and Vasishtha: these are the nine Brahmas Brahma rishis celebrated in Purans. [Purans] Originally seven only were mentioned in theMahabharta; but the Hst found in different parts ofthat epic do not agree with each other. The seven are supposed to be visible in the Great bear, as their wives shine in the Pleiades. These Brahmarioshis are also called Prajapatis (lords of offspring), Brahmaputras (sons of Brahma), and Brahmanas."(۲۷)

۵۔ ''ہندوؤں کی مقدس کتابوں میں وقت کو تین بڑے حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے یگ، منونترا اور کلپ۔ یگ چار ہیں، جن کا مجموعی دورانیہ بارہ ہزار (۱۲۰۰۰) خدائی سالوں کے برابر ہے۔ ہر ایک کا الگ الگ دورانیہ اس طرح ہے:

کرتا یگ = ۴۸۰۰ خدائی سال

ترتیا یگ = ۳۶۰۰ خدائی سال

دواپر یگ = ۲۴۰۰ خدائی سال

کالی یگ = ۱۲۰۰ خدائی سال

فانی مخلوق کا ایک سال خداؤں کے ایک دن کے برابر ہے۔ سال کے تین سو ساٹھ دن شمار کیے گئے ہیں۔''(۲۸)

5. "The three main divisions of time employed in the Hindu Scriptures are YUGAS, MANVANTARAS and KALPAS. These will now be described. There are four Yugas, which together extend to 12,000 1 years!. Their respective duration is as follows;

The Krita Yuga = 4,800 divine years

The TretaYuga = 3,600 divine years

The Dvapara Yuga = 2,400 divine years

The KaH Yuga = 1,200 divine years

One year of modal is equal to one day of the gods. As 360 is taken as the number of days in the year."(۲۹)

۲۔ ہندو صنمیات اور اے۔ایل۔ باشم کی کتاب کے متعلقہ اقتباسات؛

ا۔ ''اپنشدوں کے اصول وقواعد کے بارے میں ظنی فلسفے کو تو براہمیت کے نظام میں جگہ مل گئی تھی لیکن اور بہت سی تعلیمات ایسی تھیں جو ان کے کٹر اور روایتی قدامت پسندانہ رویوں سے ہم آہنگ نہ ہو سکتی تھیں۔ ان تعلیمات کو روایت پرستی کے مخالف فرقوں نے ترقی دے کر تکمیل تک پہنچایا تھا۔ ان کا سب سے بڑا مبلغ وہ عظیم معلم ہے

جس نے چھٹی صدی قبل مسیح کے اواخر اور پانچویں صدی قبل مسیح کے شروع میں زرد لباس پہننے والوں کی ایک جماعت بنائی اور جو بدھ یعنی روشن ضمیر یا بیدار قلب کے نام سے مشہور ہے۔ اس شخص کی وفا کے بعد جو اثرات پوری دنیا پر مرتب ہوئے ہیں اگر صرف انہیں کو اس کی عالمگیر مقبولیت کا معیار قرار دے دیا جائے تو بلا خوف تردید یہ ماننا پڑے گا کہ سرزمین ہندو پاک میں اس سے بڑا آدمی اور آدمی نہیں پیدا ہوا۔" (۳۰)

1. "While the doctrine of Upanishads found a place in the brahmanic system, there were other teachings which could not be harmonized with orthodoxy, but were forested and developed by heterodox sects. Chief among the teachers of such doctrines was the man who at the end of the sixth and the beginning of the fifth century B.C. established a community of yellow robed followers, was known by them as the Buddha, enlightened or awakened. Even if judged only by his posthumous effects on the world at large he was certainly the greatest man to have been born in India."(۳۱)

"اپنشد جس عظیم اور انوکھے علم کا دعویٰ کرتے ہیں۔ وہ برہمن کے وجود کو صرف تسلیم کر لینے میں نہیں ہے بلکہ اس کے مسلسل شعور رکھنے میں ہے کیونکہ 'برہمن' انسانی کے اندر رہتا ہے بلکہ یہ ہے ہی انسانی روح اور آتما اور ذاتِ متشخص (سیلف)۔ جب آدمی اس حقیقت کو پالیتا ہے وہ عملِ تناسخ کے چکر سے مکمل طور پر آزاد ہو جاتا ہے۔ اس کی روح اور برہمن ایک ہو جاتے ہیں۔ پھر وہ خوشی اور غم، زندگی اور موت سے ماورا ہو جاتا ہے۔ نیند میں آدمی کی روح آزاد ہو جاتی ہے۔ یا کائنات میں پرندے یا دیوتا کی مانند آوارہ پھرتی رہتی ہے۔ یہ بادشاہ بن جاتی ہے یا برہمن بن جاتی ہے۔ خواب دیکھنے سے پرے ایک نیند خوابوں کے بغیر بھی ہوتی ہے۔ اس نیند میں روح کے

تجربات ہوتے ہیں جن کا اظہار نہیں کیا جا سکتا اور اس بھی پرے پھر برہمن ہے۔
جب آدمی برہمن تک پہنچ جاتا ہے وہ آزاد ہو جاتا ہے۔" (۳۲)

2. "The great and saving knowledge which the Upanishads claim to impart lies not in the mere recognition of the existence of Brahman, but in continual consciousness of it. For Brahman resides in the human soul ,.... indeed Brahman is the human soul, is Atman, the Self. When a man realizes this fact fully he is wholly freed from transmigration. His soul becomes one with Brahman, and he transcends joy and sorrow, life and death, In sleep a man's spirit is set free; it wanders through the universe as a bird or as a god, it becomes a king or a Brahman. Be dreaming is dreamless sleep, where the soul's experiences are such that they cannot be expressed; and beyond this again is Brahman. When he reaches Brahman, man is free."(۳۳)

اوپر کی ساری بحث ثابت کرتی ہے کہ "ہندوصنمیات" کوئی طبع زاد تصنیف نہیں بلکہ ڈبلیو، جے ولکنز اور اے ایل، باشم کی کتب کے تراجم پر مبنی ہے۔ البتہ پوری کتاب میں (دیباچوں کو چھوڑ کر) صرف ایک پیراگراف ایسا ہے جو طبع زاد قرار دیا جا سکتا ہے اور اگر یہ بھی ترجمہ ہے تو یہاں اس امر کا اعتراف کیا جاتا ہے کہ اس کی اصل کا سراغ نہیں لگایا جا سکا۔

"ہم نے اپنی ایک تصنیف 'میں، میرا دین اور میری دنیا' میں ایک جگہ اشارہ کیا تھا۔۔۔ چونکہ اس فلسفے نے بہت سے مذاہب کو متاثر کیا ہے اس لیے اپنشدوں کے بارے میں کچھ مزید تفصیلات کا جاننا ضروری ہے۔" (۳۴)

اب یہاں پر یہ دیکھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ آخر اس ترجمے کی ادبی قدر و قیمت کیا ہے۔ بلاشبہ ڈاکٹر مہر عبدالحق مترجم کے طور پر اچھی شہرت کے حامل ہیں۔ انہوں نے قصیدۂ بردہ کا چار

زبانوں میں ترجمہ کیا (۳۵) جو اس میدان میں ان کی مہارت کا اچھا نمونہ ہے۔ علاوہ ازیں انہوں نے قرآن مجید کا سرائیکی زبان میں ترجمہ کیا ہے۔ یہ تراجم مختلف زبانوں کے ساتھ ان کی تخلیقی دلچسپی کے مظہر ہیں۔ ڈبلیو، جے، ولکنز کی کتاب کے بارے میں پہلے بھی کہا جا چکا ہے کہ یہ ایک نسبتاً غیر معروف مصنف کی غیر معروف کتاب ہے۔ اس سے [ہندو صنمیات] قبل اس کے کسی ترجے کا پتہ نہیں ملتا۔ البتہ اے ایل باشم کی کتاب کا ترجمہ ایس، غلام سمنانی نے کیا ہے۔ ہندوستانی تہذیب کی داستان، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۹ء۔ ایس، غلام سمنانی پاکستان کے ادبی حلقوں میں غیر معروف ہیں اس یے ان کے بارے میں معلومات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق نے باشم کی کتاب کے جو ابواب ترجمہ کیے ہیں وہ سمنانی سے بہتر ہیں۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق کا ترجمہ سلیس، رواں دواں اور سادگی کا حامل ہے۔ یہ پوری کتاب کامیاب ترجمہ قرار دی جا سکتی ہے۔

یہاں اس کتاب کو ترجمہ ثابت کر کے اس کی اہمیت کو گھٹانا یا پھر ڈاکٹر مہر عبدالحق کی مسلمہ ادبی حیثیت کو نقصان پہنچانا نہیں بلکہ اصل صورتِ حال کو منظرِ عام پر لانا ہے۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق سرائیکی اور اردو کے ایک اہم محقق، ماہر لسانیات اور مترجم کے طور پر ہمیشہ احترام رہیں گے۔ ان کا ادبی سرمایہ ادبیات کی تاریخ میں ان کا نام محفوظ کرانے کے لیے کافی ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق یکم جون 1915ء کو لیہ میں پیدا ہوئے۔ لیہ، مظفر گڑھ اور لاہور میں تعلیم حاصل کی۔ ۱۹۵۷ء میں "ملتانی زبان اور اردو سے اس کا تعلق" کے موضوع پر پی ایچ ڈی کی ڈگری لی۔ تمام عمر محکمہ تعلیم سے وابستہ رہے۔ بیس سے زیادہ تصانیف وتراجم شائع کئے۔ کچھ مسودے غیر مطبوعہ بھی ہیں۔ ۲۳ فروری ۱۹۹۵ء کو ملتان میں وفات پائی۔ مطبوعہ کتب درج ذیل ہیں:

سرائیکی لوک گیت۔ ملتانی زبان اور اردو سے اس کا تعلق۔ م ء گلفام۔ جاوید نامہ اقبال۔ نورِ جمال۔ سرائیکی زبان اور اس کی ہمسایہ علاقائی زبانیں۔ قصیدہ بردہ شریف ملتان (مختصر تاریخ)۔ کونین دا والی۔ لغات فریدی۔ قرآن مجید۔ سرائیکی ترجمہ۔ سرائیکی زبان دے قاعدے تے قانون۔ سرائیکی زبان دیاں مزید لسانی تحقیقاں۔ الحمدللہ، تفسیر سورہ فاتحہ۔ پیامِ فرید۔ فردِ فرید۔ تھل۔ ہندوصنمیات وغیرہ۔

(یہ سوانحی معلومات زیادہ تر امِ کلثوم کے ایم۔اے اردو کے لیے لکھے گئے مقالے "ڈاکٹر مہر عبدالحق۔ شخصیت وفن" سے مستفاد ہیں۔ دیکھئے: مقالہ مذکور، مملوکہ پروفیسر خلیل صدیقی ریسرچ اینڈ سیمینار لائبریری، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان، نمبر ۹۹)

۲۔ یہ مقالہ کتابی صورت میں اردو اکادمی، بہاولپور نے ۱۹۶۷ء میں شائع کیا۔

۳۔ W.J. Wilkins کے بارے میں کچھ زیادہ معلومات حاصل نہیں ہوسکیں۔ اس کتاب کے دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہندوستان میں آیا تھا اور یہ کتاب ۱۸۸۲ء میں پہلی بار شائع ہوئی (دیباچے پر فروری ۱۸۸۲ء کی تاریخ درج ہے)۔ بعد میں اس کتاب کے چھ مزید ایڈیشن شائع ہوئے۔ اس مضمون میں ۱۹۹۳ء کے ایڈیشن کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ اس کتاب کے بعد اس مصنف نے "Modern Hinduism" کے نام سے ایک اور کتاب بھی تصنیف کی۔ "ہندو مائتھالوجی" اتنی قدیم ہونے کے باوجود آج بھی اپنے موضوع پر ایک عام فہم اور دلچسپ کتاب ہے جو ہندو مذہب کی اساطیر کا مطالعہ کرنے والے اوسط درجے کے قاری کے لیے لائق مطالعہ قرار دی جاسکتی ہے۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق کے پیش نظر اس کا نیوجرسی (امریکہ) سے شائع ہونے والا ایڈیشن ہے جس کا ذکر انہوں نے کتابیات میں کیا ہے۔ یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ انہوں نے قاری کو الجھانے کی غرض سے کتاب کے آخر میں

ایک فرضی کتابیات بھی شامل کر لی ہے۔

۴۔ اے ایل باشم ہندوستان کی تاریخ اور تہذیب پر کام کرنے والے ایک اہم مستشرق ہیں۔ان کی دو کتب "The Wonder that was India" اور "A Cultural History of India" بالترتیب ۱۹۵۴ء اور ۱۹۵۷ء میں شائع ہوئیں۔اول الذکر ان کی طبع زاد تصنیف جبکہ مؤخر الذکر کو انہوں نے ترتیب دیا ہے جس میں مختلف اہم محققین نے ہندوستان کی تہذیبی تاریخ کے مختلف اور اہم گوشوں پر دادِ تحقیق دی ہے۔لیکن باشم کا اصل کارنامہ جس کی وجہ سے انہیں 'انڈیالوجی' میں اعتبار کا درجہ حاصل ہے ان کی مؤخر الذکر تصنیف ہی ہے۔وہ (باشم) آسٹریلیا نیشنل یونیورسٹی، کینیڈا میں 'ایشیائی تہذیب' کے شعبے میں پروفیسر رہے ہیں اور 'ہندوستانیات' پر مستند عالم کا درجہ رکھتے ہیں۔باشم کی اس کتاب کا مکمل اردو ترجمہ ایس۔غلا۔سمنانی نے کیا ہے جو قیاس ہے کہ پہلے ہندوستان میں شائع ہوا ہے۔نگارشات، لاہور نے اس کاری پرنٹ شائع کیا ہے۔

۵۔ یہ دیباچہ عرش صدیقی نے ۱۹۸۸ء میں تحریر کیا۔(دیکھیے ص:xxxi) کتاب کی اشاعت میں تاخیر ہوئی تو عرش صاحب نے اپنے مقالے میں ترمیم و اضافہ کر کے اسے 'اوراق' لاہور، اگست ۱۹۹۰ء کے شمارے میں ''اردو اور اساطیر عالم'' کے عنوان سے شائع کرا دیا۔یہ مقالہ کچھ اور اضافوں اور ترامیم کے بعد ان کی کتاب ''تکوین'' میں شامل کیا گیا۔(دیکھیے۔۔۔تکوین، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۶۳ تا ۷۰)

۶۔ ہندو صنمیات، بیکن بکس، ملتان، ۱۹۹۳ء، دیباچہ (عرش صدیقی) ص xxviii

۷۔ ایضاً ص xxx

۸۔ ایضاً ص xxxi

۹۔ ایضاً، دیباچہ از مصنف، ص ۲۵

۱۰۔ اُم کلثوم، ڈاکٹر مہر عبدالحق۔فن و شخصیت''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے اردو، ص ۱۲۷

۱۱۔ ہندو صنمیات، دیباچہ از عرش صدیقی، ص iv،iii

12. Hindu Mythology, P xii

۱۳۔ یہاں اس امر کی نشاندہی کرنا مقصود ہے کہ ڈاکٹر مہر عبدالحق ڈبلیو۔جے۔ولکنز کے حسن ترتیب سے اس قدر متاثر ہیں کہ انہوں نے اس (ولکنز) کے تتبع میں کتاب کے اصل متن سے پہلے فہارس اور مقدمے اور پیش لفظ کے صفحات کی گنتی رومن ہندسوں میں دی ہے جو کہ آج کل تقریباً متروک ہے۔پھر کتاب کی

براہ راست ابواب بندی کی بجائے قدیم انداز میں پانچ فصلوں میں تقسیم کر کے ہر فصل کے اندر متصل
ابواب قائم کیے ہیں۔ یہ راستہ بھی ولکنز کا دکھایا ہوا ہے۔ مہر صاحب نے ولکنز کے طریق کار میں صرف یہ
تبدیلی کی ہے کہ تمام ابواب کے نمبر شمار مسلسل رکھے ہیں۔ ولکنز کے ہاں ہر فصل میں ابواب کے نمبر الگ
الگ ہیں متصل اور مسلسل نہیں۔

۱۴۔ ہندو صنمیات، ص iv، v، vi

15. Hindu Mythology, P. xii, xiv, xv

۱۶۔ دیکھیے: ہندو صنمیات، حصہ چہارم، باب نمبر ۳۱ اور ۳۲ کے عنوانات جو بالترتیب یوں ہیں:
(۳۱) تخلیقِ کائنات کے بارے میں پرانوں کا بیان۔
۳۲۔ پرانوں کی رو سے وقت کی تقسیم۔

۱۷۔ دیکھیے: الف) ہندو صنمیات، ص vi، vii، viii
ب) Hindu Mythology, P. xv, xvi

۱۸۔ دیکھیے: الف) ہندو صنمیات، ص vi، vii، viii
ب) Hindu Mythology, P. xvii, xviii

۱۹۔ ہندو صنمیات، ص ۳۳

20. Hindu Mythology, P3

۲۱۔ ویدوں کا وہ حصہ جو بھجنوں پر مشتمل ہوتا ہے اسے ''سمہتا'' کہا جاتا ہے جبکہ دیگر حصے برہمنا اور اپنشد کہلاتے
ہیں۔ ولکنز نے نجانے کیوں اسے (......) لکھا ہے۔ مہر عبدالحق نے چونکہ محض ولکنز ہی کو سامنے رکھا ہے
اس لیے انہوں نے بھی سمہتا (Samhita) کو سنہتا (Sanhita) ہی لکھا ہے اور دیگر مصنفین سے
استفادے کی ضرورت محسوس نہیں کیا۔ اس دعوے کے ثبوت کے طور پر دیکھیے:۔

1. Albrecht, Weber, The History of Indian Literature, tr. by Jhon Mam & Theodor Zachariaf, Tashkila Hard Bound, Delhi, 1980, P8
2. T, Burrow, The Early Aryans, [A cultural History of India] edited by A.L. Basham, Clarendon Press, Oxford, 1975, P20

ان دو مصنفین کا حوالہ اس لیے دیا گیا ہے کہ اول الذکر انیسویں صدی کے ایک جرمن محقق ہیں جبکہ
دوسرے فاضل کا تعلق بیسویں صدی سے ہے۔ مقصد یہ دکھانا تھا کہ قدیم اور جدید دونوں ادوار میں سمہتا

کو سہتا نہیں کہا گیا۔ مہر صاحب کو یہ غلطی ولکنز سے ورثے میں ملی ہے۔

۲۲۔ ہندو صنمیات، ص۳۴، ۳۵

23. Hindu Mythology, P5

۲۴۔ ہندو صنمیات، ص۱۵۰

25. Hindu Mythology, P122,28

۲۶۔ ہندو صنمیات، ص۳۳۴

27. Hindu Mythology, P363

۲۸۔ ہندو صنمیات، ص۴۵۱

29. Hindu Mythology, P353

۳۰۔ ہندو صنمیات، ص۴۶۱

31. A.L. Basham, The Wonder That was India, Sidwich & Jackson, London, 1982, P256

۳۲۔ ہندو صنمیات، ص۵۲۳

33. The Wonder That Was India, P250

۳۴۔ ہندو صنمیات، ص۵۲۳

۳۵۔ قصیدۂ بردہ کا تین زبانوں (فارسی، اردو، سرائیکی) میں منظوم اور انگریزی میں نثری ترجمہ کیا گیا ہے۔ دیکھیے: قصیدۂ بردہ مترجمہ ڈاکٹر مہر عبدالحق، سرائیکی ادبی بورڈ، ملتان، ۱۹۷۸ء

36. The Wonder that was India, P287

۳۷۔ ہندوستانی تہذیب کی داستان، اے ایل باشم مترجمہ ایس غلام سمنانی، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص۴۰۳

۳۸۔ ہندو صنمات، ص۵۰۰، ۵۰۱

اُردو کا ایک منفرد اساطیر شناس ــــــ ابنِ حنیف

مرزا ابنِ حنیف [۱] اُردو کے چنیدہ اور معروف ماہر عتیقیات تھے۔ اُن کی اہم ترین دلچسپی کا محور و مرکز دنیا کا قدیم ترین ادب، ثقافتی مظاہر، آثاریات اور اساطیر تھے۔ ان تمام علوم کے حوالے سے ان کی رسمی تعلیم نہ ہونے کے برابر تھی [۲] لیکن ان کے اندر ایک ایسی مضطرب اور بے چین روح تھی جس نے ان تمام علوم کے دائرے میں ذاتی شغف اور مطالعے کے زبردست انہماک کے ذریعے ایک ایسا مقام حاصل کیا کہ ان کا کام ان تمام علوم کی رسمی تدریس کے لیے نصاب کا درجہ رکھتا ہے۔ ان میں اپنے تحقیقی کام سے ایک ایسی بے مثال دلچسپی تھی جو بہت ہی کم لوگوں کا مقدر بن سکی ہے۔ انہوں نے اپنے ذوق وشوق سے ایک ایسی علمی دنیا میں قدم رکھا جس کی مشکلات کو دیکھتے ہوئے ہمارے ہاں اکثر پڑھے لکھے لوگ ان علوم کو دُور سے سلام کرنے میں عافیت محسوس کرتے ہیں۔ ان کے مجموعی کام کو دیکھ کر یہ یقین کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ سارا علمی سرمایہ ایک فردِ واحد کے قلم سے نکلا ہے۔

وہ اُردو دنیا کے ایک بے مثل اساطیر شناس ہیں۔ جیسا کہ اُوپر لکھا گیا ہے کہ ان کی بنیادی علمی دلچسپی تو آثاریات اور عتیقیات سے ہے لیکن ان دو علوم کا کوئی بھی ماہر ان موضوعات پر کام کرتے ہوئے اساطیر سے بے اعتنائی کا ثبوت نہیں دے سکتا۔ ان علوم کی رسومیاتی منہاج میں اساطیر ایک بنیادی ماخذ کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں لیکن ایک دلچسپ امر یہ ہے کہ ابنِ حنیف کی اساطیر سے دلچسپی آثاریات اور عتیقیات پر کام کرتے ہوئے انہیں محض ایک ماخذ کے طور پر استعمال کرنے کی نہیں ہے بلکہ انہوں نے اساطیر کے علم کو ایک علیحدہ علمی موضوع کے طور پر بھی برتا ہے۔

اُردو زبان میں اساطیر کے قدیم سرمائے کو منتقل کرنے اور اساطیر کے حوالے سے بنیادی معلومات فراہم کرنے میں ان کی خدمات کا جائزہ لینے سے پہلے اُردو میں اس علم کی روایت پر روشنی ڈالنی اس لیے ضروری ہے کہ اس طرح سے اس میدان میں ابنِ حنیف کی پیش رفت اور کارہائے نمایاں کا جائزہ لینا آسان ہو جائے گا۔ اُردو میں اس موضوع پر کام کرنے والوں کی تعداد انگلیوں پر گنی جاسکتی ہے۔ ممتاز ترقی پسند دانشور سبطِ حسن نے ''ماضی کے مزار'' میں مختلف قدیم تہذیبوں کے مختلف مظاہر کا جائزہ لیا ہے۔ سرکار زینی جارچوی نے ''مادرِ کائنات'' کے عنوان سے ایک کتاب تین جلدوں میں پیش کی ہے۔ علی عباس جلالپوری اور آرزو چوہدری نے بھی اپنی کتب کے ذریعے اس روایت میں اہم تر اضافے کیے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی کتاب ''تخلیقی عمل'' اور ایک مضمون ''اساطیر کا پس منظر'' میں اُساطیر کے حوالے سے اہم مباحث اُٹھائے ہیں۔ اس روایت میں ڈاکٹر سہیل احمد خاں نے داستانوں کے حوالے سے اساطیری تنقیدی منہاج کو استعمال کیا ہے۔ ذاکر اعجاز، محمد سلیم الرحمٰن اور مہر عبدالحق نے بھی تراجم کے ذریعے اس علمی روایت کو بہت کچھ دیا ہے۔

عتیقیات، آثاریات اور اساطیر سے اپنی فطری دلچسپی کا اظہار کرتے ہوئے ابنِ حنیف نے اپنی کتاب ''سات دریاؤں کی سرزمین'' میں اپنے لڑکپن کا ایک واقعہ لکھا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان علوم سے ان کو کس قدر طبعی مناسبت تھی:

> ''جب ماموں لطیف نئی دلی میں تھے تو مجھے ان کے ساتھ رہ کر دلی کی عمارتوں کو بار بار اور تادیر دیکھنے کا موقع ملا۔ ایک بار گزرتے ہوئے انہوں نے نئی دلی کی سڑک پر مجھے ایک کوٹھی کے بارے میں بتایا کہ اس میں قدیم چیزیں رکھی جاتی ہیں اور یہ چیزیں دیکھنے اور سمجھنے والی ہوتی ہیں۔ ایک دن میں اکیلا ہی وہاں چلا گیا۔ طرح طرح کی چیزیں نظر آئیں۔ کچھ سمجھا اور کچھ نہیں۔ پھر کسی نے اس رکھائی کے ساتھ باہر کا راستہ دکھایا کہ مجھ میں ضد آمیز جذبہ اُبھر آیا کہ کبھی نہ کبھی ایسی چیزوں کو جانوں بوجھوں گا۔ میں نے ماموں لطیف کو بتایا انہوں نے مجھے حوصلہ اور دلاسا دیا۔ میرے ذہن پر مٹی کے وہ برتن، ہڈیاں اور اوزار وغیرہ ہمیشہ کے لیے چپک کر رہ گئے۔ سر مار ٹیمر وہیلر کو میں نے پہلی اور آخری بار اس کوٹھی میں دیکھا۔ گو اس وقت میں انہیں جانتا نہیں تھا۔'' [۳]

گویا ان علوم سے ان کا شغف کچھ نہ کچھ لاشعوری محرکات کا حامل بھی ہے اسی لیے تو وہ بہت ہی کم عمری سے بظاہر اس خشک علمی دنیا کے ان مظاہر کے ساتھ ایک مناسبت محسوس کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

ان علوم کے ساتھ ان کی تخلیقی وابستگی کا پہلا مظہر اُن کی دوسری کتاب ''جلجامش کی داستان'' ہے[۴]۔ ''جلجامش کی داستان'' قدیم عراق کے آثار سے برآمد ہونے والی دُنیا بھر کی اولین داستان ہے۔ اُردو میں اس داستان کو متعارف کرانے کا سہرا ابنِ حنیف کے سر ہے[۵]۔ انہوں نے اس کتاب میں نہ صرف اس داستان کا ترجمہ کیا ہے بلکہ اس کا مکمل تعارف کرانے کے ساتھ ساتھ انگریزی زبان میں پائے جانے والے اس کے مختلف متون کی مدد سے اس کا مکمل ترین روپ اُردو میں پیش کیا ہے[۶]۔ یوں اس کتاب کی اہمیت اس لحاظ سے بھی دو چند ہو جاتی ہے کہ اس کے ذریعے دنیا میں پہلی بار اس داستان کا ایک مکمل متن ترتیب پاتا ہے۔ یہ داستان بنیادی طور پر انسان کی لافانی ہو جانے کی قدیم ترین خواہش کا قدیم ترین اظہار ہے۔ یہ داستان قدیم عراق کے مختلف تخلیق کاروں کی مشترکہ تخلیقی کاوش ہے۔ قدیم عراق کے آثار کی کھدائی کا کام انیسویں صدی کے وسط میں شروع ہوا[۷]۔ دنیا کی پہلی داستان، جلجامش کی داستان کے تعارف میں اس ضمن میں ہونے والی مکمل پیش رفت اور ماہرین آثاریات کی کامیابیوں کا تفصیلی ذکر کیا گیا ہے، یہ تعارف ۴۴ صفحات پر محیط ہے جس میں آغاز میں قدیم عراق میں پائے جانے والی مختلف اقوام کا ذکر کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں کون کون سی اقوام نے عراق پر حکومت کی۔ اس کے بعد اس خطے میں ماہرین آثار قدیمہ کی دلچسپی اور اشور بنی پال کی عظیم الشان لائبریری کی اثر کاوی کا ذکر کیا گیا ہے جہاں سے اس داستان کی مکمل گلی تختیاں (مٹی کی لوحیں) برآمد ہوئیں۔ یہی وہ قدیم ترین معلوم کتب خانہ ہے جہاں سے یہ داستان اپنی مکمل شکل میں برآمد ہوئی[۸]۔ اس تعارف میں ابنِ حنیف نے اس داستان کی دیگر نقول کا بھی تفصیلی ذکر کیا ہے۔ اس ہی حصے میں ان بارہ لوحوں (تختیوں) میں موجود داستان کے بارہ اہم حصوں کا ذکر کرنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی بتایا گیا ہے کہ

> ''یہ کتاب بارہ تختیوں پر لکھی ہوئی ہے۔ ہر تختی پر چھ چھ کالم تھے اور تین تین سو سطور۔ اس طرح کل سطریں تقریباً ۳۶۰۰ تھیں ویسے بعض اندازے یہ بھی ہیں کہ سطور تین

ہزار یا ۳۲۵۰ تھیں لیکن اب یہ تختیاں یا ابواب اتنے مسخ ہو چکے ہیں کہ صرف ۱۵۰۰ کے قریب سطریں باقی رہ گئی ہیں۔'' [۹]

ان بارہ لوحوں یا ابواب میں منقسم داستان کے مختلف حصوں کے عنوانات بھی درج کیے گئے ہیں۔

۱۔ یریک کا محاصرہ

۲۔ جلجامش کی ستم آرائیاں اور ایابنی کی رفاقت

۳۔ حمبا با عفریت کا قتل

۴۔ عشتار کا اظہار عشق

۵۔ آفاقی بیل سے لڑائی

۶۔ ایابنی کی موت

۷۔ کوہ ماشو کی جانب جلجامش کی روانگی

۸۔ تاریک خطے میں جلجامش کا سفر

۹۔ موت کے پانیوں کا عبور

۱۰۔ طوفان کی کہانی

۱۱۔ شجر نو جوانی

۱۲۔ ایابنی کی روح سے گفتگو

۱۳۔ جلجامش کی وفات

اس تعارف میں اس داستان سے تعلق رکھنے والی دیگر ذیلی کہانیوں کا ذکر بھی کیا گیا ہے جو عراق کے مختلف علاقوں سے بعد کی آثار کاوی سے برآمد ہوئیں۔ اس مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ عراق میں تاریخ کے مختلف ادوار میں بسنے والی مختلف اقوام نے اپنے اپنے انداز میں اس داشان میں اضافے کیے۔ تعارف کے اگلے حصے ''داستان کی اہمیت اور فلسفیانہ مسائل'' میں اس داستان کے حوالے سے اُٹھنے والے مختلف سوالوں کو زیر بحث لایا گیا ہے اور اس داستان کی ماہیت پر غور وفکر کرتے ہوئے اس کی اہمیت اور افادیت کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس ضمن میں فاضل مولف کی یہ آرا اُن کی تنقیدی بصیرت اور محققانہ یکسوئی کو ہمارے سامنے لاتی ہیں:

''گو ابھی تک یہ تو طے نہیں کیا جا سکا کہ پہلی بار یہ داستان ضبط تحریر میں کب لائی گئی۔

تاحال اس کے جتنے کتبے ملے ہیں ان میں سے کوئی بھی چھ ہزار برس سے زیادہ پیچھے نہیں جاسکا ہے مگر اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ اس سے قبل زیرِ نظر داستان کا کوئی وجود ہی نہ تھا۔" [۱۰]

"دُنیا بھر سے اب تک جو قدیم ترین لٹریچر ملا ہے ہمارے نزدیک اس میں یہ بہترین ادبی شہکار ہے۔" [۱۱]

"یہ منظوم داستان دنیا کی باقی ماندہ داستانوں سے زیادہ پرانی ہے، والمیکی کی 'رامائن'، ویاس کی 'مہابھارت'، ہومر کی 'ایڈ' اور 'اوڈیسے' جیسی داستانیں اس کے مقابلے میں کہیں نوعمر ہیں۔ پروفیسر ٹی۔بی۔ایل ویبسٹر (T.B.L.Webster) کا خیال ہے کہ ہومر اور بعد کی یونانی شاعری پر 'داستانِ جلجامش' خوب اثر انداز ہوئی۔" [۱۲]

فاضل مصنف نے داستان کی فلسفیانہ اور مابعد الطبیعاتی اساس بھی خوب صورتی سے اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ

"داستان سے قطعی طور پر عیاں ہے کہ وہ حیات بعد از موت کے قائل تھے۔ جسم فانی تھا مگر روحوں کو فنا نہ تھی۔ سب ارواح پاتال میں اکٹھی ہو جاتی تھیں۔" [۱۳]

"جب جلجامش حقیقی زندگی کا مفہوم سمجھنے کے لیے اپنے کٹھن سفر پر نکلتا ہے تو اسے خاتونِ شراب، سیتم سدوری اس نظریہ حیات کی تعلیم دیتی ہے کہ ہنسی خوشی عیش آرام سے زندگی بسر کرے اور بیوی بچوں میں مگن رہے پس یہی اصل زندگی ہے اور یہی فلسفۂ زیست۔ داستان میں قدیم عراق کے فلسفہ، تاریخ، دیومالا اور مذہب کو بڑے دلچسپ طریقے سے قدما نے سمو دیا ہے۔" [۱۴]

گویا یہ داستان قدیم عراقیوں کے ہاں نہ صرف قصہ گوئی اور داستاں سرائی کا اولین نمونہ ہے بلکہ اس داستان میں ان کے فلسفے اور مابعد الطبیعات کے بنیادی عناصر اور مآخذ بھی بھرپور انداز میں ظاہر ہوتے ہیں۔

یہاں پر اس امر کی صراحت ضروری ہے کہ ابنِ حنیف نے بھی دیگر کلاسیکی ماہرین اساطیر کی طرح اس داستان کو محض رزمیہ شمار کیا ہے اور اسے اساطیر کے زمرے میں شامل نہیں کیا لیکن بعد کے اساطیر شناس جن میں S.H.Hooke [۱۵] جیسے اہم محققین شامل ہیں، نے اس داستان کو اساطیر

ہی قرار دیا ہے۔ اس داستان کو بے شک رزمیہ کہا گیا ہے لیکن بعض کہانیاں ایسی بھی ہوتی ہیں جن میں رزمیہ اور اساطیر دونوں کے عناصر موجود ہوتے ہیں جس طرح اس داستان میں عشتار کا ذکر۔ اس حوالے سے کئی اور دلائل بھی دیئے جاسکتے ہیں لیکن یہاں پر ان کا ذکر طوالت کا باعث بنے گا۔

ابنِ حنیف نے اس داستان کا ترجمہ کرتے ہوئے ساتھ ساتھ اس طرح سے توضیحی انداز اختیار کیا ہے کہ یہ محض ترجمہ نہیں رہا بلکہ یہ اس داستان کا مکرر بیان بن گیا ہے جو ایک ناول کی طرح دلچسپ ہے۔ ابنِ حنیف نے یہاں ایک کہانی کار کا روپ دھار لیا ہے۔ داستان سے کچھ حصے دیکھیے:

''جلجامش شہر کا بادشاہ تھا، گھنگھریالے، گھنیرے کالے بال، خمیدہ بھنویں، گھری پلکیں اور کالی آنکھیں، ناک لمبی اور ذرا مڑی ہوئی۔ حساس اور خم کھائے ہونٹوں سے شہوت برستی تھی۔ مجموعی طور پر وہ بے حد وجیہ اور شکیل تھا۔ اس کی ماں ''ننسن'' تھی۔ یہ دانا عورت تمام علوم اور ساری (خفیہ) باتیں جانتی تھی۔ جلجامش اس کے سامنے اپنا ہر راز برملا (عام) کر دیتا اور عام طور پر اس سے مشورہ کرتا رہتا۔'' [۱۷]

''لیکن ایابنی نے پھر ٹھنڈی سانس بھرتے ہوئے کہا: جب میں جنگلوں میں جانوروں کے ساتھ پھرا کرتا تھا تو میں نے یہ جنگل بھی دیکھا۔ ہر سمت میں اس کی لمبائی تیس ہزار میل ہے۔ یہ مہم آسان نہیں ہے۔ ان لل نے حمبابا کو اس جنگل کی حفاظت پر مامور کیا ہے وہ سات گنا مہلک ہتھیاروں سے مسلح ہے۔ اس کی غراہٹ طوفانی دھارے کی سی ہے۔ اس کا آتشیں سانس بیماری پھیلا دیتا ہے اور اس کے جبڑے مجسم موت ہیں۔ وہ صنوبروں کی رکھوالی میں اتنا چوکس رہتا ہے کہ اگر ایک سو اسّی میل کے فاصلے پر بھی کوئی بچھیا جنبش کرے تو اسے خبر ہو جاتی ہے۔ کیا کوئی آدمی خوشی سے ایسے ملک میں جا کر اس کی گہرائیاں جانچے گا؟ مجھ سے سن، جو کوئی اس کے قریب جاتا ہے اس پر کمزوری غالب آجاتی ہے، حمبابا سے لڑنے والا اس کی برابری نہیں کر سکتا۔ وہ زبردست جنگجو ہے، اے جلجامش، جنگل کا وہ نگہبان کبھی نہیں سوتا۔'' [۱۸]

''وہ ہر دیوی دیوتا کے مندر میں جا کر پوچھتا کہ مرنے کے بعد ایابنی پر کیا بیتی؟ جب سے اُسے زندوں کی سرزمین سے اُٹھایا گیا اس وقت سے لے کر آج تک وہ کس حال میں رہا؟ جلجامش کو یقین تو آچکا تھا کہ مرنا تو اُسے خود بھی ہے اسی لیے وہ یہ جاننے

کے لیے بے قرار تھا کہ مرنے کے بعد کیا ہوتا ہے؟ حیات بعد از موت کے اسرار و رموز
کیا ہیں؟ اس نے پاتال کے دیوتاؤں سے بار بار التجائیں کیں کہ صرف ایک بار وہ
اُسے ایابنی کو دیکھ لینے دیں۔ ارورودیوی کے سامنے گڑگڑایا کہ ایابنی کو ایک مرتبہ پھر
سے زندہ کردے مگر بے سود، ننّ سم، بعل اور سن وغیرہ سے ملتجی ہوا۔ آخر رحم دل ایا کو اس
پر ترس آ ہی گیا۔ ایا نے پاتال کے دیوتا نرجل سے سفارش کی کہ جلجامش اور ایابنی کی
ملاقات ہو جانے دے۔ نرجل مان گیا۔'' [۱۹]

داستان کے اس متن کو جو چیز اہم بنا رہی ہے اس کی طرف پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ
مل بیانیہ نگار نے اس داستان کے ان تمام مختلف متون سے جو انگریزی زبان میں پائے جاتے
ہیں، استفادہ کیا ہے اور یوں اس داستان کا ایک مکمل متن اُردو قاری کے سامنے آ جاتا ہے اس کے
برعکس سبطِ حسن نے اس کے ایک ہی متن کو سامنے رکھا ہے، یوں ابنِ حنیف ایک بیانیہ نگار کے
ساتھ ساتھ ان کلاسیکی مرتبین میں بھی شامل ہو جاتے ہیں جو کسی ایک فن پارے کو مرتب کرتے
وقت تمام ممکنہ متون کو استعمال میں لاتے ہیں۔ اُردو ادب میں رشید حسن خان اس کی روشن مثال
ہیں۔ اس مکرر بیانیہ میں ابنِ حنیف نے کہیں کہیں شعری آہنگ بھی برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔

اساطیر کے ساتھ ابنِ حنیف کی اٹوٹ دلچسپی کا اگلا مظہر ان کی کتاب ''دنیا کا قدیم ترین
ادب'' ہے۔ یہ کتاب ایک جلد میں پہلی بار کاروانِ ادب ملتان نے ۱۹۸۲ء میں شائع کی۔ اس کا
دوسرا اور تیسرا اضافہ شدہ ایڈیشن، بیکن بکس ملتان نے شائع کیا۔ فاضل مصنف نے نیا مواد میسر
آنے کے بعد کتاب میں اس قدر ترمیم و اضافہ کیا کہ اب یہ کام انہیں دو جلدوں میں سمیٹنا پڑا۔
ہمارے ہاں سماجی اور تہذیبی علوم پر لکھنے والے مصنفین اپنی کتابوں کا دوسرا ایڈیشن شائع کرتے
وقت جدید ترین تحقیقات کی روشنی میں ترمیم و اضافہ کرنے کے خوگر نہیں ہیں خواہ ان کی کتاب کے
پہلے اور دوسرے ایڈیشن میں چالیس پچاس برس کا فصل ہی کیوں نہ ہو اور وقت اور جدید تحقیق نے
اولین اشاعت کے زمانے کے کئی نظریات اور آراء کو فرسودہ اور غلط ہی کیوں نہ ثابت کر دیا
ہو [۲۰]۔ علم کی دنیا میں تازہ ترین کی جستجو ہی علمی فضیلت کو برقرار رکھ سکتی ہے۔ ابنِ حنیف کی کتب
ایسے مصنفین کو بہت کچھ سکھا سکتی ہے جو کسی ایک موضوع پر کوئی کتاب تصنیف کرنے کے بعد اس
موضوع پر مزید پڑھنا وقت کا ضیاع سمجھتے ہیں۔ انہوں نے اس کتاب کی جلد اول کے دیباچے میں

اس حوالے سے جو کچھ لکھا ہے وہ بے حد اہم اور بصیرت افروز ہونے کے ساتھ ساتھ اس راہ کی مشکلات کی بھی نشان دہی کرتا ہے:

> ''ماہرین آثاریات اور محققین کی مسلسل کاوشوں کے نتیجے میں دنیا کی مختلف قدیم تہذیبوں کے نت نئے پہلو اُجاگر ہوتے رہتے ہیں اور جن تہذیبی گوشوں سے کسی نہ کسی حد تک آگہی ہو چکی ہے، نئی نئی دریافتوں سے ان کے بارے میں معلومات بڑھتی ہی رہتی ہیں۔ یہی صورت حال دنیا کے تا حال قدیم ترین ادب (عراق کے سومیری ادب) کی بھی ہے۔ دوسرے ممالک میں سومیری تہذیب خصوصاً سومیری ادب پر مسلسل کام ہو رہا ہے۔ تازہ ترین تلاش و تحقیق کے نتائج اول تو عام طور پر پاکستان پہنچتے ہی نہیں اور جو بھی خوش قسمتی سے برائے نام پہنچ بھی جائیں تو بہت ہی بعد میں پہنچتے ہیں۔ اس صورت حال کے پیش نظر عالمی ادبیات قدیم کی نئی دریافتوں اور تحقیق سے باخبر رہنے کے لیے ضروری ہے کہ بیرون ملک میں مسلسل چھپتی رہنے والی کتابوں اور رسائل و جرائد میں شائع ہونے والے مضامین سے خود کو آگاہ رکھا جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ کام بھی بہت دشوار ہے کیونکہ دوسرے ملکوں میں نئی نئی کتابوں اور جرنلز سے خود کو باخبر رکھنا اور پھر ان مہنگی کتابوں اور جرنلز کو خریدنا اور اُن کے فوٹو اسٹیٹ بیرون ملک سے حاصل کرنا بھی تو بجائے خود ایک مسئلہ ہے۔'' [۲۱]

''دنیا کا قدیم ترین ادب'' میں اساطیر کے حوالے سے تین جہات ایسی ہیں جن کو اس مضمون میں زیر بحث لایا جائے گا [۲۲]:

(الف) اساطیری ادب کا پس منظر

(ب) اساطیر کی اُردو میں منتقلی

(ج) کچھ اور مستقل/قدیم موضوعات پر لکھتے ہوئے اساطیری اشاروں کی توضیح

اس کتاب میں دنیا کے اس ادب کی نشان دہی کی گئی ہے جو اَب تک کی تحقیق کے مطابق قدیم ترین ہے، اس لیے ابتدائی چار ابواب اس ادب کو سمجھنے کے لیے سیاق و سباق کا کام دیتے ہیں۔ یہ ادب دنیا کے جس خطے سے برآمد ہوا ہے اور جس قوم نے یہ گراں بہا ادب تخلیق کیا تھا پہلے باب میں اس خطے اور ان اقوام کا ایک تفصیلی تعارف موجود ہے۔ دوسرے باب میں تفصیل سے یہ

بتایا گیا ہے کہ یہ ادب کیسے ملا، کس چیز پر یہ ادب لکھا گیا تھا اور ان اقوام کا رسم الخط کیا تھا اور اسے کیسے پڑھا گیا۔ تیسرے باب میں اس ادب کی قدامت کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور دیگر خطوں میں اس کے ہم عصر ادب کی تلاش و جستجو کے حوالے سے اہم نکات اُٹھائے گئے ہیں۔ برصغیر کے ویدی دَور اور عراق کے سومیری دَور کا تقابل کرنے کے بعد ایک بامعنی نتیجہ نکالنے کی ایک اہم سعی کی گئی ہے اور یہ نتیجہ برصغیر کے قبل ویدی دَور سے متعلق ہے، ممکن ہے کہ بعض سخت گیر نقاد اسے ماضی تمنائی قرار دیں لیکن یہ ان موضوعات پر تحقیق کرنے والوں کے لیے سوچ کا ایک نیا زاویہ ضرور سامنے لاتی ہے۔

''مجھے اس بات کا یقین ہے کہ عراق اور مصر کے شانہ بشانہ چار، ساڑھے چار اور تقریباً پانچ ہزار برس پہلے پاکستان میں ہر طرح کا ادب تخلیق ہو رہا تھا، نہ صرف تخلیق ہو رہا تھا بلکہ مختلف قسم کے مختصر اور طویل نوشتے لکھے جا رہے تھے جو مذہبی بھی تھے، واقعاتی بھی تھے اور کاروباری، قانونی اور ادبی نوعیت کے بھی تھے۔''

''ہڑپہ، موہنجوداڑو اور کوٹ ڈیجی وغیرہ سے مذکورہ قدیم پاکستانی دَور کی ادبی اور دوسری نوعیت کی تحریریں نہ مل سکنے کی وجہ میرے نزدیک یہ ہے کہ اس زمانے کے پاکستانی [۲۳] نباتاتی چیزوں، جھلیوں اور شاید خصوصی طور پر اسی مقصد کے لیے تیار کی جانے والی کسی چیز پر اپنی طویل اقتصادی، کاروباری، قانونی، مذہبی اور واقعاتی تحریریں اور ادبی تخلیقات لکھتے تھے۔ ان کی یہ تحریریں ہزاروں برس تک قدیم پاکستانی شہروں پر ہڑپہ اور موہنجوداڑو وغیرہ کے کھنڈروں میں دبے دبے ختم ہو کر رہ گئیں اور کھدائیوں کے دوران دستیاب نہ ہو سکیں۔'' [۲۴]

کتاب (دنیا کا قدیم ترین ادب، جلد اول) کے پانچواں باب کا عنوان ''حمد'' ہے۔ اس حصے میں ان اساطیری دیوتاؤں اور دیویوں کی حمدیں شامل ہیں جو تاریخ کے اس دَور سے تعلق رکھنے والے لوگوں کے مذہبی اعتقادات کی اساس اور بنیاد تھے۔ اس حصے میں ان لل، عشتار اور اننا کے لیے کہی گئی حمدیں موجود ہیں۔ فاضل مصنف نے ان حمدیہ نظموں کا نہ صرف تعارف کرایا ہے بلکہ ان کے متون کو مکمل صورت میں اُردو میں اس انداز میں منتقل کیا ہے کہ انہوں نے تحقیق اور ترتیب و تدوین کے ساتھ ساتھ ترجمے کا بھی حق ادا کر دیا ہے۔ یہاں پر عشتار کی حمد سے ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

کون ___ کون اس کی عظمت کی ہم سری کر سکتا ہے
اس کے فیصلے مستحکم، اعلیٰ اور شاندار ہوتے ہیں
عشتار ___ کون اس کی عظمت کی ہم سری کر سکتا ہے
اس کے فیصلے مستحکم، اعلیٰ اور شاندار ہوتے ہیں
دیوتاؤں میں لوگ اسی کو ڈھونڈتے ہیں، اس کا رتبہ ارفع ہے
اس کے حکم کا سب احترام کرتے ہیں، یہ ان سب پر بالا ہے
دیوتاؤں میں عشتار، اس کا رتبہ ارفع ہے
اس کے حکم کا سب احترام کرتے ہیں، یہ ان سب پر بالا ہے [۲۵]

چھٹا باب ''اساطیر'' کے عنوان سے ہے اور اس حصے میں بیس کہانیاں ترجمہ کی گئی ہیں۔ فاضل مصنف نے ان کہانیوں کے حوالے سے لکھا ہے کہ

''سومیریوں نے اپنی طویل تہذیبی اور سیاسی تاریخ کے دوران نامعلوم کتنی اساطیری کہانیاں تخلیق اور تحریر کی ہوں گی۔ بہت سی دستیاب بھی ہو چکی ہیں اور ان کی نشاندہی کر لی گئی ہے۔ ان کی دریافت شدہ الواح کے انبار میں نہ جانے کتنی کہانیاں اب بھی ایسی ہوں گی جن کا پتہ فی الحال نہیں چل سکا ہے۔ بہرحال خاصی تعداد میں پڑھ بھی لی گئی ہیں مگر ان میں سب سے زیادہ اہم اور دلچسپ کہانیوں کی تعداد بیس ہے ___ کچھ بہت طویل ہیں کچھ نسبتاً بہت مختصر ___ یہ بیس کہانیاں ایسی ہیں جو اپنے مضمون کے لحاظ سے باقی معلوم کہانیوں کی نسبت زیادہ مکمل ہیں۔'' [۲۶]

ابنِ حنیف نے ان کہانیوں کا تعارف کراتے ہوئے اپنی تحقیقی اور تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیتے ہوئے ان کے موضوعات کرداروں، پلاٹ اور زمانی اور زمینی سیاق وسباق کو اپنی توضیحات کے ذریعے آج کے قاری کے لیے زیادہ اجنبی نہیں رہنے دیا۔ انہوں نے نظم/کہانی ''سیلاب عظیم'' کا جو ترجمہ کیا ہے اس کا سیاق وسباق اور توضیحی حواشی اس کہانی کو آج کے قاری کے لیے مانوس بنا دیتے ہیں، ایک اقتباس دیکھیے:

''بارش وباران کے ہولناک طوفان اور ہلاکت آفرین سیلاب کے ہاتھوں خوفناک اور بعض صورتوں میں عالم گیر تباہی کی روایت دنیا کی مختلف اقوام کی ادبیات اور

مذاہب کے ہاں ملتی ہے لیکن اس سلسلے کی سب سے پہلی کہانی یا روایت سومیریوں کی ہے جو تحریری شکل میں دستیاب ہو چکی ہے۔ عراق میں ہزاروں برس پہلے ایک لرزہ خیز اور تباہ کن بارش و سیلاب کا ذکر صرف ایک تختی پر لکھا ملا ہے۔ اس کے بعد عراق ہی کے بابلیوں کی لکھی ہوئی گل گامش کی داستان اور پھر مختلف مذہبی الہامی کتب مقدسہ میں بھی اس واقعے کا ذکر آیا ہے۔ سیلابِ عظیم کی اس سومیری کہانی کے ہیرو یا مرکزی کردار کا نام ''زی اسدرا'' ہے۔ ''زی اسدرا'' کے معنی ہیں ''اس نے زندگی دیکھ لی'' یہ نام ''زی اسدرا'' اپنی معنویت کے لحاظ سے یوں معنی خیز ہے کہ زی اسدرا کو دیوتاؤں نے ابدی زندگی عطا کر دی تھی۔ سیلابِ عظیم سے متعلقہ بابلی کہانی میں اس ہیرو کا نام اتناپشتم آیا ہے اور مقدس الہامی کتابوں میں وہ حضرت نوح تھے۔'' [۲۷]

اس توضیح کے بعد اس کہانی کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

''اس (دیوار) کے ساتھ کھڑے زی اسدرا نے سنا
میری بائیں طرف دیوار کے ساتھ کھڑا ہو جا
دیوار کے پاس میں تجھ سے بات کروں گا، میری بات سن
میری ہدایت پر کان دھر
ہمارے (حکم) سے ایک سیلاب مذہبی مرکزوں پر ٹوٹ پڑے گا
نوعِ انسانی کا نشان مٹانے کو
یہ فیصلہ، یہ حکم دیوتاؤں کی مجلس کا ہے
انو اور ان لل کے حکم کے مطابق
بادشاہت اور حکمرانی (ختم کر دی جائے گی) [۲۸]

ابنِ حنیف نے ان اساطیری کہانیوں کو اپنے قاری کے لیے قابل فہم بنانے کے لیے جو طریق کار اختیار کیا ہے وہ قابلِ استحسان بھی ہے اور ان موضوعات پر قلم اُٹھانے والے دیگر تخلیق کاروں کے لیے قابلِ تقلید بھی۔ یہ اساطیر یہاں کے قاری کے لیے ایک زمینی اور زمانی بُعد کی وجہ سے زود فہم نہیں ہیں۔ ابنِ حنیف نے ان اساطیر کا تعارف اس انداز میں کرایا ہے کہ اس کے بعد ان کا ترجمہ فوراً سمجھ میں آ جاتا ہے۔

کتاب کا اگلا حصہ ''رزمیہ ادب'' کے حوالے سے ہے۔ اس حصے میں جس رزمیہ کہانی /کہانیوں کے سلسلے کو شامل کیا گیا ہے وہ کلاسیکی اساطیر شناسوں (جن کے ابنِ حنیف مقلد ہیں) کے نزدیک محض رزمیہ ہیں لیکن بعد کے اساطیر شناسوں نے اسے بھی اساطیر ہی میں شمار کیا ہے۔ اس حوالے سے ''جلجامش والی داستان'' کو زیرِ بحث لاتے ہوئے لکھا جا چکا ہے کہ S.H.Hook اور دیگر اساطیر شناسوں نے بائبل کی کہانیوں سے اس کا تقابل کرتے ہوئے اس داستان کو بھی اساطیر میں شمار کیا ہے۔ فارسی اور اُردو میں آبِ حیات کی تلاش والی کہانی سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ اس حصے میں کل نو کہانیاں شامل ہیں۔ ابنِ حنیف نے حسبِ سابق یہاں بھی ان کہانیوں کے پس منظر کو واضح کرتے ہوئے دنیا میں موجود دیگر رزمیہ کہانیوں سے اس کا تقابل کیا ہے اور بعد میں ان کہانیوں کو اُردو کا روپ عطا کیا ہے۔ ان کی کتاب دنیا کی پہلی داستان ''جلجامش کی داستان'' دراصل انہی اساطیری کہانیوں کو جوڑ کر لکھی گئی ہے۔ ''دنیا کا قدین ترین ادب'' میں انہوں نے ان نظموں کی علیحدہ شناخت اور ہیئت کو برقرار رکھا ہے۔ ایک نظم (گل گامش کی موت) سے ایک اقتباس دیکھئے:

جس نے برائی کو ختم کیا، لیٹا ہے، اُٹھتا نہیں

جس نے ملک میں انصاف قائم کیا، لیٹا ہے، اُٹھتا نہیں

جس نے .... لیٹا ہے، اُٹھتا نہیں

جس کے پٹھے مضبوط ہیں، لیٹا ہے، اُٹھتا نہیں

کلاب کا بادشاہ، لیٹا ہے، اُٹھتا نہیں

جس کی شکل عاقلانہ ہے، لیٹا ہے، اُٹھتا نہیں [۲۹]

''دنیا کا قدیم ترین ادب'' (جلد اول) کے آخر میں ایک توضیحی فرہنگ بھی شامل ہے۔ یہ اُردو میں اپنی نوعیت کی واحد فرہنگ ہے جو قدیم ادب میں پائے جانے والے علائم، اساطیر، شخصیات اور ادبی اصناف وغیرہ کی وضاحت کرتی ہے، یہ اگرچہ بہت ہی مختصر ہے لیکن بعد کے محققین کے لیے ایک نشانِ راہ ہے۔ اُردو زبان کو ابھی ایک ایسے محقق کی ضرورت ہے جو قدیم ادب اور اساطیر کے حوالے سے توضیحی اشاروں پر مبنی فرہنگ /فرہنگیں تحریر کرے۔ اس فرہنگ سے دو ایک توضیحات ملاحظہ کریں:

زو　　Zu　　سومیری اور اکادی اساطیر کے مطابق طوفان کا اساطیری پرندہ اسے
''ان کم دو'' (Enkimdu) بھی کہا جاتا ہے۔اس نے ان لل (ان لیل) دیوتا سے
الواح تقدیر چوری کر کے پہاڑ پر چھپادی تھیں۔بابل دیوتا مردوک نے اسے ہلاک
کر کے الواح واپس لیں۔ [۳۰]

سوم (رس) Soma　آریاؤں کا انتہائی پسندیدہ نشہ آور مقدس مشروب، رگ وید میں اس کا
بہت ذکر آیا ہے۔ [۳۱]

''دنیا کا قدیم ترین ادب'' کی دوسری جلد میں رومانوی شاعری کے حوالے سے جو باب لکھا گیا اس میں بھی کئی اساطیری اشارے موجود ہیں۔اس حصے میں جو نظمیں شامل ہیں ان میں سے ''اننا کی شادی'' خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

اننا...... میرے دیوتا کا گھر
میں تجھے اپنے دیوتا کے گھر لے جاؤں گا
تو مرے دیوتا کے ساتھ لیٹے گی
اننا، تو میرے دیوتا کی پُر وقار نشست پر بیٹھے گی
یہ شہر شورئی ہے تیرا شہر شورئی ہے
میں نے تجھے شہر شورئی کا ناظم بنایا ہے [۳۲]

دراصل یہ سارے کا سارا ادب دنیا کا (قدیم ترین ادب) اپنی بنیادی جہت میں اساطیری نوعیت کا ہے۔اس لیے اس کا وافر ترین حصہ اساطیری علائم اور اشاروں کا حامل ہے۔اسی جلد میں دو اور اساطیر بھی ترجمہ کی گئی ہیں۔ایک انسان کی معصومیت کے ضائع ہونے کی اسطورہ ہے اور دوسری اسطورہ کو خود فاضل مصنف نے نادر اسطورہ کے نام سے یاد کیا ہے۔پہلی اسطورہ گل گامش والی داستان کا بھی حصہ ہے۔اس اسطوارہ (گل گامش کی داستان) کا تجزیہ کرتے ہوئے ابنِ حنیف نے لکھا ہے کہ

''گل گامش کی اس انتہائی اہم، دلچسپ اور خوب صورت داستان کا سب سے اہم، ڈرامائی اور معنی خیز حصہ غالباً یہی قابلِ اعتراض ٹکڑا ہے کیونکہ اس میں انسان کی معصومیت ضائع ہونے کا ذکر ہے۔اس ٹکڑے کی نمایاں اہمیت اس لیے ہے کہ

پورے عالمی لٹریچر میں یہ پہلی مثال ہے، جس میں انسان کی معصومیت ضائع ہونے کی متھ ملتی ہے اس میں بتایا گیا ہے کہ عورت کے بہکانے یا آمادہ کرنے پر ابتدائی انسان نے معصومیت کی زندگی ترک کر کے گناہ کی زندگی اختیار کی تھی۔'' [۳۳]

اسرائیلی روایات کے بعض مفسرین نے بھی ہو یا آدم کے واقعے کی اس سے ملتی جلتی توضیح آدم اور حوا کے انسانی/جبلی تعلقات کے حوالے سے کی ہے۔ وہ ماہرین اساطیر جنہوں نے بائبل اور عراق کے قدیم ترین اساطیری ادب کے تقابلی مطالعے کا کام کیا ہے انہوں نے بھی اس سمت کچھ اشارے کیے ہیں۔

ایک ''نادر اسطورہ'' کے عنوان سے ترجمہ کی جانے والی اسطورہ ایک ایسی فتنہ انگیز ''زسل'' کے حوالے سے ہے جسے سومیری لوگ ''نومون'' کہتے تھے۔ اس عجیب وغریب اسطورہ کے سیاق و سباق کے حوالے سے ابنِ حنیف لکھتے ہیں:

''انسان آپس میں لڑنے جھگڑنے کے عادی ہو گئے، گستاخ بن گئے اور بدکاریوں میں غرق ہو گئے تو انہیں سزا دینے کے لیے زمین پر ایک تباہ کن سیلاب نازل کیا گیا۔ باپ، آسمان نے دھرتی ماں کو ایک بار پھر حاملہ کیا، اس نے پودوں کو جنم دیا انہی میں نومون (زسل، سرکنڈا) پودا بھی شامل تھا۔ یہ اپنے راستے میں آنے والی ہر چیز کو آگ لگا دیتا تھا۔'' [۳۴]

اب اس ترجمہ شدہ اسطورہ کا ایک حصہ دیکھیں:

''نومون پودا آگ لگا دیتا ہے، اسے گٹھوں میں نہیں باندھا جا سکتا
پودے کو سرکایا نہیں جا سکتا، پودے کو ڈھیلا نہیں کیا جا سکتا
پودے کو ڈھیلا نہیں کیا جا سکتا، اس سے احاطہ بنایا جائے (تو) یہ
لمحے بھر کے لیے کھڑا ہوتا ہے اور دوسرے لمحے گر پڑتا ہے
آگ لگا کر یہ دُور تک پھیلا دیتا ہے
نومون پودے کا مسکن کڑوے پانی ہیں
اچھل اچھل کر کہتا ہے ''میں آگ لگا دوں گا، میں آگ لگا دوں گا'' [۳۵]

کچھ گیت اور نظمیں ''اننا کی حمدیں'' کے عنوان سے بھی اس کتاب میں شامل ہیں۔ ان

میں اننا کی حمد، اننا کی دعائیہ حمد، اننا اور ان لل، اننا کا غضب، اننا کی معصومیت، دوموزی کے لیے اننا کا گیت اور دوموزی کے نوحے، اہمیت کی حامل نظمیں/گیت ہیں۔ کتاب کے آخری دو ابواب ''سومیری ادب میں تمثال آفرینی'' اور ''سومیری ادب میں جنسی علامات'' میں بھی اساطیری اشارے اور علائم موجود ہیں۔ جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے کہ عراقیوں کا قدیم ادب اپنی اصل میں زیادہ تر اساطیری ہے اس لیے ان دو ابواب میں بھی جن تمثالوں اور جنسی علائم کو واضح کیا گیا ہے وہ بھی اساطیر سے تعلق رکھتی ہیں۔

''بھولی بسری کہانیاں'' ابنِ حنیف کی وہ تیسری تصنیف ہے جو اساطیر کے ساتھ ان کی تخلیقی وابستگی کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ایک جلد میں ۱۹۶۴ء میں ادب مرکز لاہور نے شائع کی۔ اس اولین اشاعت میں کل پانچ کہانیاں شامل تھیں:

الف) فرعونوں کا دیس (دو کہانیاں) آئسس اور اوزیرس، دہقان زادہ تختِ شاہی پر

ب) سندھ اور گنگا کی وادیوں میں، دو کہانیاں، شوا اور پاربتی نل اور دینتی

ج) یونان (ایک کہانی) پرسیفونی کا اغوا

بعد میں انہوں (ابنِ حنیف) نے اس کتاب کو تین جلدوں میں تقسیم کر کے بیکن بکس ملتان سے شائع کرایا۔

۱) بھولی بسری کہانیاں ____ مصر (۱۹۹۲ء)

۲) بھولی بسری کہانیاں ____ بھارت (۱۹۹۲ء)

۳) بھولی بسری کہانیاں ____ یونان (۱۹۹۶ء)

اس ترمیم و اضافہ شدہ تین جلدوں پر مشتمل دوسرے ایڈیشن کی جلد اول (مصر) میں اب صرف ایک کہانی (آئسس اور اوزیرس: اسر دیوتا کی اسطورہ) شامل ہے۔ دوسری کہانی اس ایڈیشن سے نکال دی گئی ہے۔ یہ کہانی ابنِ حنیف کی کتاب (مصر کا قدیم ادب، جلد چہارم) میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کتاب میں اس قدر ترمیم و اضافے کی توجیہ کرتے ہوئے ابنِ حنیف لکھتے ہیں:

''ضرورت محسوس کرائی گئی کہ ان کہانیوں کو کتابی شکل میں دوبارہ شائع کرایا جائے۔ بظاہر تو یہ کام آسان تھا کہ مسودہ ہی یوں کا یوں پبلشرز کو دیا جا سکتا تھا مگر اب میں خود اس سے

مطمئن نہ تھا۔ نظر ثانی کرنے جو بیٹھا تو سارا کام دوبارہ کرنا پڑا۔ اس کتاب کی ہر جلد کی ابتدا میں اساطیری کرداروں، دوسری ضروری معلومات، وضاحتوں اور کہانیوں کے حواشی میں بہت اضافے کے ساتھ ساتھ کہانیوں کی طوالت بھی بڑھی خصوصاً مصر کی امر (اوزیریس) دیوتا کی کہانی (اسطورہ) اور بھارت کی شوپاربتی کی کہانی میں بہت اضافہ ہوا۔'' (۲۶)

ان سطور میں ابنِ حنیف نے اپنے تصنیفی ماڈل کی صراحت کی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے کہ وہ اساطیر کے بیانِ مکرر کا ایک خاص طریق کار اختیار کرتے ہیں۔ سب سے پہلے وہ اس سیاق وسباق کی تعمیر کرتے ہیں جس کی مدد کے بغیر ان اساطیر کو سمجھنا ناممکن امر ہے۔ پھر وہ وضاحتی حواشی بھی لکھتے ہیں تا کہ اگر کوئی اور اُلجھن ان کہانیوں (اساطیر) کے قاری کے اندر باقی رہ گئی ہے تو وہ بھی دُور ہو جائے۔ یوں ابنِ حنیف ایک کہانی کار کا روپ دھارنے کی بجائے ایک کلاسیکی محقق کے طور پر سامنے آتے ہیں جو اِن تحریروں کے لیے ایک سیر حاصل مقدمہ تحریر کرتے ہیں، حواشی لکھتے ہیں تا کہ ان کا قاری جو اس زمین اور زمانے کے ساتھ مانوس نہیں ہے اس سیاق وسباق کی مدد سے ان کہانیوں کے ساتھ انسیت کا رشتہ دریافت کر کے انہیں ان کے زمان ومکان کے اندر سمجھنے کے قابل ہو جائے۔ پھر وہ ان کہانیوں کی مختلف روایات/متون کی مدد سے ایک مکمل ترین متن تشکیل دیتے ہیں۔ یہ طریق کار انہیں اُردو کے کلاسیکی محققین/تدوین کاروں مثلاً حافظ محمود شیرانی، رشید حسن خان، مظفر حسن برنی، مشفق خواجہ وغیرہ کی صف میں شامل کر دیتا ہے جن کا کام اگرچہ مختلف نوعیت کا ہے لیکن طریق کار کی مماثلت انہیں ان لوگوں سے ہم رشتہ کر دیتی ہے۔

غلام حسین ساجد نے ابنِ حنیف کے اس طریق کار پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

''مرزا صاحب کی ایک اور عادت موضوع کو پلٹ پلٹ کر دیکھنے اور اس میں اضافہ کرتے رہنے کی بھی تھی۔ اس کی ایک مثال ان کی بعد میں شائع ہونے والی تین کتابیں ''مصر''، ''بھارت'' اور ''یونان'' ہیں جو پہلے ایک پُر لطف اور معقول ضخامت کی کتاب ''بھولی بسری کہانیاں'' کا روپ لیے تھی۔ انہوں نے طویل مباحث، موضوعی تکرار اور بے جا طوالت سے اس کتاب کو دو ہزار صفحات پر پھیلا دیا تو ان کا اعجاز اور تاثیر جاتی رہی اور وہ قاری کے صبر اور اخلاق [۲۷] کا ایک امتحان بن کر رہ

گئیں۔"[۳۸]

لیکن ابنِ حنیف کا طریق کار اس زمرے کی تحریروں کے لیے موزوں ترین ہے۔ وہ اپنے موضوع کو نہیں اپنے قاری کو مڑ مڑ کر دیکھتے ہیں اور اُسے اس تہذیبی سفر میں اپنے ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ وہ اُسے اپنے موضوع سے تعلق رکھنے والی تمام معلومات سے روشناس کراتے چلے جاتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ سیاق وسباق کے تناظر کے بغیر اُن کا قاری ان تحریروں کی اصل روح تک نہیں پہنچ پائے گا اس لیے وہ اگر طول بیانی سے کام لیتے ہیں تو صرف اپنے قاری کی معلومات میں ضروری اضافے کی خاطر۔ ایسا ضروری اضافہ جو قاری کو متن کی دنیا کے پراسرار جزیروں کی سیر کراتا ہے۔ رشید حسن خان نے باغ و بہار، فسانۂ عجائب، گلزارِ نسیم اور سحرالبیان کی تدوین کی ہے جس میں متن کی توضیح وتفہیم کے لیے لکھا گیا مقدمہ، حواشی، توضیحات اور ضمیمے متن سے زیادہ ضخیم ہیں تو کیا متن کی توضیح وتفہیم کے لیے کیا گیا یہ سارا کام "بے جا طوالت" کے زمرے میں شمار کیا جائے گا۔ یہی صورت حال ہمیں "بھولی بسری کہانیاں" میں بھی نظر آتی ہے۔ ابنِ حنیف نے بہت عرق ریزی سے ان کہانیوں کے متن کو زیادہ سے زیادہ قابلِ فہم بنانے کی کوشش کی ہے۔ جس سے ان کہانیوں کے اعجاز اور تاثیر میں اضافہ ہوا ہے۔ اس اعتراض کا جواب خود غلام حسین ساجد کے اس مضمون کے ایک اور حصے میں موجود ہے جہاں وہ یہ کہتے ہیں کہ انہوں نے اپنی شاعری میں مختلف خطوں کی اساطیر سے تخلیقی رشتہ استوار کیا تو انہیں ضرورت محسوس ہوئی کہ وہ اپنے شعری مجموعے کے آخر میں ان غیر مانوس اساطیری علائم کی توضیحی فرہنگ شامل کریں جو انہوں نے اپنی شاعری میں استعمال کی ہیں اور شاعری کا عام قاری ان علائم اور رموز سے آشنا نہیں ہے۔ ابنِ حنیف نے بہت محنت سے یہ فرہنگ بنا کر دی لیکن وہ کہیں گم ہو گئی[۳۹]۔ یوں غلام حسین ساجد خود اس بات سے واقف ہیں کہ ایک عام قاری کے لیے یہ وضاحتی انداز کیا معنی رکھتا ہے۔

سو سے زیادہ صفحات پر محیط تفصیلی تعارف میں اس کہانی کے ہر پہلو کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کی قدامت، مآخذات اور علامات پر بحث کرنے کے ساتھ ساتھ چھ ہزار برس پہلے کی اس مصری تہذیب کے حوالے سے بھی ضروری معلومات درج کر دی گئی ہیں۔ یوں اس کہانی کا ایک تہذیبی مطالعہ خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر عمیق انداز میں کیا گیا ہے۔ بعد میں یہ کہانی بیان کی گئی ہے اس طرح ایک خاص تہذیبی تناظر میں اس کہانی کی تفہیم آسان ہو گئی ہے۔

کہانی کے کچھ حصے دیکھیے:

''اسر (اوزیرس) پیدا ہوا تو ساری دنیا میں حیران کن واقعات اور غیر معمولی نشان ظاہر ہونے لگے۔ افلاک سے ایک ندا ابھری اور ساری دنیا میں گونج گئی۔ روئے زمین کا بادشاہ روشنی میں آ گیا ہے۔ ایک عورت مندر کی مقدس جگہ سے پانی بھر رہی تھی، اسے جیسے الہام سا ہوا اور وہ زور زور سے پکارتی بھاگ نکلی۔ شاہ اسر (اوزیرس) پیدا ہو گیا ہے۔''[۴۰]

''ایک رات مظلوم است (آئسس) سونے سے پہلے بیٹے کے ساتھ کھیل رہی تھی۔ اچانک ایک طویل قامت سنجیدہ رو اجنبی اس کے سامنے آن کھڑا ہوا۔ وہ سمجھی اس کے دشمن ست کا کوئی پروردہ ہے۔ بیٹے کو پکڑ کر پیچھے کر لیا اور اجنبی کے مقابل ڈٹ گئی۔ کون ہے اور یہاں کیا لینے آیا ہے؟

است گھبرا مت، میں اسی شکل میں آتا جو میری آسمان پر ہوتی ہے تو تُو مجھے پہچان لیتی۔ میں زحوت (دیوتا) ہوں۔ مجھے (سورج دیوتا) را نے تجھے جابر (ست) کے چنگل سے رہا کرانے اور اسر (اوزیرس) کو دوبارہ زندہ کرانے میں مدد دینے کے لیے بھیجا ہے۔

زحوت دیوتاؤں کا قاصد اور علم، عقل و دانش کا دیوتا تھا۔ است (آئسس) مطمئن ہو گئی۔''[۴۱]

یہ اسطورہ مشرقی طرزِ حیات کا اولین تخلیقی اظہار ہے، فاضل مصنف نے اس اسطورہ کے اس پہلو کو سراہتے ہوئے لکھا ہے کہ

''مجھے یہ اسطورہ بہت ہی پسند ہے۔ اس کے دونوں مرکزی کردار اسر (اوزیرس) دیوتا اور اس کی چاہنے والی وفادار سگھڑ بیوی است (آئسس) میرے ذہن سے محو نہیں ہوتے۔ خصوصاً است (آئسس) دیوی۔ اس کا مثالی اور روایتی مشرقی کردار پُرکشش اور دل آویز چلن اور پیکر مجھے اس دنیا میں لے جاتا ہے جو بہت پُرسکون اور سحر انگیز ہے۔ وہ دنیا جو آج بھی ہماری اَن گنت خواتین کے گرد گھومتی ہے۔ پھر اہم بات یہ کہ دیوی دیوتاؤں سے متعلق ہونے کے باوجود دنیا کی یہ اہم ترین متھ

(اسطورہ) انسانی جذبات و محسوسات اور انسانی چلن اور معاشرت سے معمور ہے۔‘‘[۴۲]

فی الواقعی یہ ایک اہم اسطورہ ہے جس کا اثر مشرقی داستانوں نے بھی قبول کیا ہے اور اس اسطورہ کی مثالی فضا مشرق میں لکھی جانے والی داستانوں میں بھی موجود ہے۔ یوں ہم اس اسطورہ کی مدد سے ان داستانوں کو بہتر انداز میں سمجھ سکتے ہیں۔

’’بھولی بسری کہانیاں ___ بھارت‘‘ اس کتاب کی دوسری جلد ہے جس میں بنیادی طور پر تین اساطیری کہانیوں کو شامل کیا گیا ہے۔

۱۔ شِو، پاربتی ۲۔ شکنتلا ۳۔ نل دمینتی

ان تینوں کہانیوں کا تعلق ہندوؤں کی مقدس کتابوں سے ہے۔ اس کتاب میں بھی فاضل مصنف نے اپنے مجوزہ تخلیقی نمونے سے انحراف نہیں کیا۔ انہوں نے ایسے قاری کے لیے جو ہندو دیومالا (اساطیر) سے آگہی نہیں رکھتا ایک پورا پس منظر تخلیق کیا ہے جس کی مدد سے ان کہانیوں کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے۔ انہوں نے اس کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا حصہ اس پس منظر پر مبنی ہے جس کی مدد کے بغیر ان کہانیوں کا ابلاغ آسان نہیں جب کہ دوسرے حصے میں ان تین کہانیوں کا متن اور ان کہانیوں سے متعلق ضروری توضیحات موجود ہیں۔ یہاں ایک بار پھر انہوں نے اپنے طریق کار کی توضیح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

> ’’زیرِ نظر کتاب کا پہلا باب ’’تعارف‘‘ کے عنوان سے دیا جا رہا ہے۔ یہ باب ویدی دور اور ہندوؤں کے کچھ اہم ترین دیوی دیوتاؤں مثلاً اندر دیوتا، برہما دیوتا، وشنو دیوتا، شو دیوتا، سرسوتی دیوی، لکشمی دیوی اور پاربتی دیوی اور متعدد دوسری متعلقہ جزئیات کے بارے میں معلومات پر مبنی ہے جن کے حوالے، اشارے اور ذکر ان کہانیوں میں کسی نہ کسی صورت آیا ہے۔ اس باب میں دیوی دیوتاؤں کے علاوہ ہندو مذہب اور معاشرے سے متعلق اور بھی وضاحتیں موجود ہیں۔ یہ پہلا باب تعارف میرے نزدیک خاصی اہمیت اور مطالعے کا متقاضی ہے۔ اسی طرح کہانیوں میں جا بجا ضروری وضاحتی حواشی بھی دیئے گئے ہیں معلومات کے پیش نظر ان کا مطالعہ بھی یقیناً ہونا چاہیے۔‘‘[۴۳]

اس کتاب (جلد دوم) کے اولین ۳۷۶ صفحات پر مشتمل یہ تعارف ایک الگ مستقل تصنیف کا درجہ بھی رکھتے ہیں جس سے قدیم ہندوستان کے مذاہب، دیوی دیوتاؤں اور طرزِ معاشرت پر بھی روشنی پڑتی ہے اور یہ حصہ ان تین خوب صورت اساطیر (کہانیوں) کا پس منظر بھی بن جاتا ہے۔ اس حصے میں نہ صرف ان کہانیوں کا توضیحی سیاق وسباق موجود ہے بلکہ اگر کوئی قاری ہندومت کے بارے میں جاننے کا خواہاں ہے تو یہ حصہ اس کے لیے ایک ایسے کارآمد مواد پر مشتمل ہے جس کی مدد سے ہندو مذہب کے کئی گوشوں کو آسانی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اس توضیحی سلسلے کے بغیر ایک ایسا قاری جو اس مذہب کے بارے میں کچھ نہیں جانتا یا زیادہ علم نہیں رکھتا ان کہانیوں سے تخلیقی حظ نہیں اُٹھا سکتا۔

دوسرے حصے میں یہ کہانیاں ضروری توضیحات کے ساتھ مکرر خلق کی گئی ہیں۔ ''شو اور پاربتی'' کی کہانی میں پاربتی کی سندرتا، سوئمبر کی رسم، ستی ہونا، نیا جنم، گنیش اور اِون وغیرہ ان سب حصوں کو خوب صورت اُسلوب میں بیان کیا گیا ہے۔ ''شکنتلا'' کی کہانی ایسی ہے کہ اُردو میں اس کے تراجم پہلے سے موجود ہیں۔ کالی داس جیسا نامور شاعر اس اسطورہ کو اپنے ڈرامے کا موضوع بناتا ہے اور پھر اسے اُردو کے کچھ نامور مترجم بھی میسر آجاتے ہیں اس لیے اُردو دنیا میں سنسکرت زبان کے اس ڈرامے/ نظم کی وجہ سے شکنتلا کی اسطورہ دیگر ہندوستانی اساطیر کی نسبت زیادہ مانوس ہے۔ ابنِ حنیف نے اس اسطورہ کے بیانِ مکرر میں صرف کالی داس کو ہی پیش نظر نہیں رکھا بلکہ ایک سچے محقق کی طرح بنیادی مآخذات سے بھی رجوع کیا ہے اور کہانی کے ان پہلوؤں کو بھی اُجاگر کیا ہے جو کالی داس نے اپنے ڈرامہ/ نظم میں غیر ضروری یا غیر اہم سمجھ کر چھوڑ دیئے تھے۔ تیسری کہانی نل دمینتی کی ہے اور یہ بھی ہندوستان کی چند خوب صورت ترین اساطیر میں سے ایک ہے۔ کئی اہم مستشرقین نے اس کہانی کی خوب صورتی کی تعریف کی ہے۔ ان تینوں کہانیوں سے لیے گئے یہ اقتباسات ان دعاوی کی دلیل ہیں:

> ''پُرکشش زلفوں والی اُما (پاربتی) شو کی نذر کرنے کو روزانہ نوشگفتہ کلیاں جمع کر کے لاتی، قربان گاہ، صاف کرتی، جھاڑ دیتی، روزمرہ کی مذہبی رسموں کیلئے کوسا، گھاس اور شفاف ترین پاکیزہ پانی لاتی، کبھی جو (پاربتی) اُما، شو کی خدمت کرتے کرتے تھک جاتی، اپنی نیم مضمحل نیم باز نظروں سے شو کی پیشانی پر درخشاں چاند کو دیکھنے لگتی اور فوراً

ہی اس کا حسین سراپا چاق و چوبند ہو جاتا۔ سارا اضمحلال جاتا رہتا۔'' (۴۴)

''جس طرح چڑھتے چاند کے آغاز میں سمندر بے چین ہو جایا کرتا ہے، اسی طرح شو قدرے مضطرب ہو گیا۔ اس نے اما کے چہرے پر اپنی نظریں جمادیں۔ اس کا نچلا ہونٹ بم با پھل کی طرح سرخ تھا۔ اما کے سراپا سے شو کے لیے بے پناہ محبت اُمڈ رہی تھی۔ بدن کے انگ انگ کی لرزش دبائے نہیں دب رہی تھی۔ سینے کا ارتعاش توجہ طلب تھا۔ اس کا ہر حسین عضو کدمبا (Kadamba) کی ادھ کھلی کلیوں کی مانند لگ رہا تھا۔ وہ شو کے سامنے تھوڑا سا منہ موڑے کھڑی تھی اور بھی زیادہ خوب صورت لگ رہی تھی۔ اس کی نظریں زمین پر گڑی تھیں۔ ان نگاہوں میں اتنی جرأت ہی نہیں رہ گئی تھی کہ ادھر اُدھر اُٹھ سکیں۔'' [۴۵]

''مینکا ہمالہ کی خوب صورت وادی میں اٹھکیلیاں کرتے رواں دواں دریائے مالینی کے کنارے چلی گئی۔ وہاں اس نے ایک بیٹی کو جنم دیا۔ وہ (مینکا) نوزائیدہ بیٹی کو دریا کے کنارے چھوڑ کر چلی گئی۔ اس طرح وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہو کر جلد ہی اندر (دیوتا) کے پاس لوٹ گئی۔ کچھ گدھ یہ دیکھ کر کہ شیروں اور چیتوں سے بھرے جنگل میں بچی پڑی ہوئی ہے اس کے گرد جمع ہو گئے کہ اسے کسی ضرر سے بچا سکیں۔ (چنانچہ) گدھ مینکا کی بیٹی کی زندگی کے محافظ بن گئے تا کہ خونخوار جانور اسے کوئی نقصان نہ پہنچا سکیں۔ میں (رشی کنو) اشنان کرنے وہاں گیا تو میں نے بچی کو وہاں پڑے دیکھا۔ وہ جنگل کی تنہائیوں میں پڑی تھی اور گدھ اسے گھیرے ہوئے تھے۔ میں اسے یہاں لے آیا اور اپنی بیٹی بنا لیا۔ مذہبی کتابوں کے مطابق باپ تین طرح کے ہوتے ہیں۔ بدن بنانے والا، زندگی کا محافظ اور خوراک بخشنے والا، چونکہ وہ بچی جنگل کی تنہائیوں میں ملی تھی اور ''شکنت'' اسے گھیرے ہوئے تھے اس لیے اس کا نام شکنتلا رکھ دیا گیا۔ اے برہمن جان لے کہ اس طرح شکنتلا میری بیٹی بنی اور معصوم شکنتلا بھی مجھے اپنا باپ سمجھتی ہے۔'' [۴۶]

''جب (سوئمبر میں شریک) راجاؤں کے نام پکارے گئے تو بھیم کی بیٹی (دمینتی) کو پانچ آدمی بالکل ایک ہی جیسی شکل وصورت کے نظر آئے۔ دور بھ کے راجہ (بھیم) کی

بیٹی (دمیتنی) انہیں بالکل ہی ایک جیسا پا کر تذبذب میں پڑ گئی۔ وہ یہ نہ جان پائی کہ ان
میں نل کون سا ہے۔ پانچوں میں وہ جس کو بھی دیکھتی وہی نشدھ کا راجہ نل معلوم ہوتا
تھا۔ بے حد پریشان ہو کر وہ ماہرو سوچنے لگی کہ میں آسمان کے باسی (دیوتاؤں) میں
تمیز کیسے کروں، اور راجہ نل کی شناخت کس طرح کروں۔'' [۴۷]

ابنِ حنیف نے ان کہانیوں کو مکمل فنی بصیرت کے ساتھ اُردو میں منتقل کیا ہے۔ یہ کہانیاں تمام ممکنہ منابع کی مدد سے اپنی مکمل ترین شکل میں بیان کی گئی ہیں۔ اگر مختلف منابع اور مآخذات متن کے کسی فرق کو ظاہر کرتے ہیں تو حواشی میں اس کی توضیح کر دی گئی ہے۔

''بھولی بسری کہانیاں'' کے سلسلے کی تیسری اور آخری کڑی یونان کے حوالے سے ہے۔ یہ اس سلسلے کی ضخیم ترین جلد ہے جو ایک ہزار اور اڑتالیس صفحات پر محیط ہے۔ اس جلد (بھولی بسری کہانیاں، یونان) میں بھی یونان کی قدیم تاریخ، تہذیب، ثقافت اور اساطیر کا بھرپور تعارف کرایا ہے یوں یہ حصہ یونان کے حوالے سے قاموس کا درجہ اختیار کر گیا ہے۔ اُردو میں اساطیر کے حوالے سے قدیم یونان پر لکھا گیا سرمایہ بہت زیادہ نہ سہی لیکن معیار کے حوالے سے یہ روایت، بہت ثروت مند ہے اور اس میں تراجم کے ساتھ ساتھ تحقیقی و تنقیدی ادب بھی پایا جاتا ہے۔ جہاں ایک طرف ہومر، افلاطون اور ارسطو کے تراجم پائے جاتے ہیں وہیں پر کچھ مترجمین نے عظیم یونانی المیہ نگاروں کو بھی اُردو دنیا سے متعارف کرایا ہے۔ ان مترجمین اور محققین میں ڈاکٹر عابد حسین، عزیز احمد، شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر جمیل جالبی، محمد سلیم الرحمٰن اور احمد عقیل روبی کے اسماء قابلِ ذکر ہیں۔ ابنِ حنیف کا کام انہیں ان عظیم لکھاریوں کی صف میں نمایاں مقام عطا کرتا ہے۔

اس جلد میں انہوں نے یونان کی اساطیری روایت، اساطیر سازوں، اساطیری کرداروں، مقامات اور اہم ترین اساطیر کے بھرپور تعارف کرانے کے ساتھ ساتھ دو اہم ترین یونانی اساطیر کو مکرر تخلیق کیا ہے۔ کتاب کے ابواب نمبر ۶ اور ۸ میں ان اساطیر کا مکرر بیان پایا جاتا ہے جب کہ باقی ابواب (۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۷، ۹) یونان کی قدیم تہذیب، تاریخ، اساطیر اور روایات پر مفصل روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان میں ساتواں اور نواں باب بنیادی طور پر چھٹے اور آٹھویں ابواب میں موجود دو اساطیری کہانیوں کے پس منظر اور توضیحی اشاروں پر مبنی ہیں۔ یوں پہلے پانچ ابواب عمومی طور پر یونانِ قدیم کا تعارف کراتے ہیں یہاں فلسفے کی روایت زیرِ بحث نہیں آئی بلکہ اساطیر کے متعلقات

کے حوالے سے ہی اس قدیم تمدن اور معاشرت کا تعارف کرایا گیا ہے۔
ان ابواب سے کچھ اقتباسات دیکھیے جن کا تعلق اساطیر سے ہے اور یہ (اقتباسات) ابن
حنیف کی اساطیر کے حوالے سے بصیرت پر دلالت کرتے ہیں:

''اساطیر کو سینوں میں محفوظ رکھنے، انہیں لوگوں کو زبانی سنانے اور آنے والی نسلوں کو زبانی ہی منتقل کرنے کے سلسلے میں یونانی بھاٹ یعنی پیشہ ور مغنی انتہائی اہم اور گراں قدر خدمات انجام دے گئے ہیں۔ ان بھاٹوں (Bard) میں ہومر (Homer) کا نام سرفہرست بھی ہے اور مثالی بھی۔ اب یہاں میں اس بحث میں نہیں پڑوں گا کہ نابینا ہومر کوئی جیتا جاگتا حقیقی انسان تھا یا محض فرضی اور یہ کہ اوڈی سی (Oddysey-Odisi) ہومر ہی کی تخلیق تھی یا یہ کارنامہ کسی خاتون شاعرہ نے سرانجام دیا۔'' [۴۸]

''بہرحال معقول وجوہ کی بناء پر یقین سے کہا جاسکتا ہے کہ متعدد یونانی اساطیر جزیرہ کریٹ کے منائیوں (Minaon) سے لی گئی تھیں۔ اسی طرح منائی تہذیب والوں کی اساطیر بھی یونانی صنمیات کا حصہ بن گئیں۔ ماہرین کے مطابق یونانی صنمیات کے پس منظر میں منائی اساطیر کی گہری چھاپ دکھائی دیتی ہے تاہم کسی خالصتاً کریٹی (منائی) اسطورہ کو یونانی اساطیر میں تلاش کر کے الگ چھانٹ لینا اب بہت ہی دشوار طلب بات ہے اور شاید ہمیں اب یہ کبھی نہیں معلوم ہو سکے گا کہ یونانیوں نے اپنی کون سی اسطورہ کریٹ کے منائیوں سے لی تھی۔ کون اسطورہ خالصتاً منائی ہے اور کون سی مائی سی ینائی یعنی خالصتاً یونانی۔'' [۴۹]

''جرمنی، انگلستان اور فرانس کا ادب یونانی اساطیر سے باقی یورپی ادبیات کے مقابلے میں سب سے زیادہ متاثر ہوا ہے۔ اہلِ قلم کے علاوہ یورپ کے بڑے بڑے آرٹسٹوں کو بھی یونانی صنمیات سے اس قدر تحریک ملی اور انہیں اتنے متنوع موضوعات، بنیادی خصوصیات اور تصورات ملے کہ جس کی مثال نہیں ملتی۔ اس کے علاوہ سگمنڈ فرائیڈ (Sigmund Freud) ژاں پال سارتر اور یوجین اونیل جیسے ماہر نفسیات اور ڈرامہ نگاروں نے جدید ہم عصر تجربات کی روشنی میں یونانی کلاسیکی اساطیر کے از سرِ نو معانی

اور تفسیر پیش کی ہے۔'' [۵۰]

جیسا کہ اس سے پہلے یہ کہا جاچکا ہے کہ ابنِ حنیف نے اساطیر شناسی کے حوالے سے بے حد اہم اور بصیرت افروز نکات اُٹھائے ہیں لیکن کچھ مقامات پر جب وہ اساطیر کی توضیح اپنے زمانے کے مخصوص تصورات (تعصبات) یا اپنی مخصوص ذہنی افتاد کے حوالے سے کرتے ہیں تو اِن سے اتفاق کرنا مشکل ہو جاتا ہے یہاں پر صرف ایک مثال درج کی جاتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اساطیر انسان کے ذہنی نشوونما کی ابتدائی واردات ہے اور محض چند مظاہر فطرت کی توضیح کے علاوہ ان کا کوئی اور وظیفہ نہیں ہے۔ اربابِ علم جانتے ہیں کہ یہ محض اساطیر فہمی کا ایک طریقہ ہے۔ جس طرح سے اساطیر فہمی کے کئی اور طریقے رائج ہیں۔

''البتہ ان خالص اساطیری کہانیوں کے بارے میں یہ بات ضرور کہی جاسکتی ہے کہ یہ محتاط تجزیئے کی صلاحیت سے خالی ہیں لیکن اساطیر کے قدیم یونانی تخلیق کاروں سے ایسے تجزیئے کی امید یا تقاضا بھی تو میرے خیال میں مناسب نہیں۔ بہر حال ان کہانیوں میں مذہبی رسوم، برق و رعد کی کڑک اور گرج جیسے مظاہر فطرت اور مختلف جانوروں کی ابتدا یا ان کی خصوصیات مثلاً نغمۂ بلبل کی توضیح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔'' [۵۱]

یہاں پر ابنِ حنیف کا دفاع کرتے ہوئے یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ضروری نہیں کہ ہر اساطیر شناس اساطیر فہمی/ شناسی کے ہر دبستان/ منہاج سے استفادہ کرے یا رجوع کرے۔ اس کی اپنی ذہنی افتاد اس سے فیصلہ کراتی ہے کہ وہ اس وسیع روایت کے کس حصے کے ساتھ اپنا ذہنی رشتہ استوار کر کے اساطیر شناسی میں اپنا حصہ ڈالتا ہے۔ یوں وہ (ابنِ حنیف) اساطیر شناسی کے اس منہاج سے اپنا رشتہ قائم کرتے ہیں جو انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں اساطیر شناسوں میں بہت مقبول تھا۔ اس کتاب میں دو اساطیری کہانیوں (پرسی فونی کا اغوا اور کیوپڈ اور سائیکی) کو تفصیل اور وضاحتی حواشی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے، دونوں کہانیوں کے پس منظر کے وضاحتی حواشی اور کہانی کے متن کے اقتباسات دیکھئے:

''مصر اور یونان کی ان دونوں اساطیر (پرسی فونی کا اغوا اور اسر کی اسطورہ) میں ذہنی یا تصوراتی لحاظ سے مشابہ ایک انتہائی اہم بلکہ بنیادی نکتہ مضمر ہے اور وہ نکتہ ہے ''تلاش

اور حصول'' کا تصور، یعنی یہ کہ اگر کسی چیز کی تلاش وجستجو مسلسل کی جائے تو اسے پا ہی لیا جاتا ہے۔ مصری اسطورہ میں بیوی یعنی است (آئسس) دن رات ایک کر کے پہلے تو مقتول شوہر اسر (اوزیرس) کی لاش ڈھونڈھ کر فنی بیشیہ (فنی نیقیہ-لبنان-Phoenicia) مصر لائی اور پھر جب اسر (اوزیرس) دیوتا کے بدنیت اور شیطان صفت بھائی ست (Set) نے اس کی لاش کے چودہ ٹکڑے پورے مصر میں بکھیر دیئے تو است دیوی نے ان کا بھی کھوج لگا کر جمع کر لیا۔ انہیں جوڑا، خاوند کی لاش کو حنوط کیا اور اسر (اوزیرس) پھر زندہ ہو گیا۔ ادھر زیر نظر یونانی اسطورہ کے مطابق دمتیر نے مغویہ بیٹی پری فونی (کوری) کو ان تھک جستجو کے بعد بالآخر پا ہی لیا۔'' [۵۲]

''یونانی صنمیات کے سب سے مشہور، ممتاز اور عظیم وہ بارہ دیوی دیوتا تھے جو اولمپس (Olympus) پہاڑ پر رہتے تھے اور اسی نسبت سے اولمپینز (Olympians) کہلائے۔ ان کی تعداد بارہ تھی۔ گو بعد کے زمانے میں ایتھنز والوں نے ہستیا دیوی کی جگہ ڈایونی سس دیوتا کو اولمپینز میں شامل کر لیا تھا مگر تعداد بارہ ہی رکھی۔ انہیں "Olympioi" بھی کہا اور لکھا گیا۔'' [۵۳]

''ماں کی باتیں سن کر اروس نے اپنا ترکش کھولا، اس میں موجود ایک ہزار تیروں کو انگلی سے پرکھا اور ایسا تیر منتخب کیا جو سب سے زیادہ تیز اور نوکیلا تھا اور اس کی کمان کے لیے سب سے موزوں بھی تھا۔ پھر اروس نے کمان سیدھی کی، نشانہ لیا اور عشق خیز تیر چلا دیا۔ وہ ''موت'' (ہیڈیز) کے دل میں پیوست ہو گیا۔ ہیڈیز کو محسوس بھی نہ ہو سکا کہ اروس اس کے ساتھ کیا حرکت کر گزرا ہے۔ ذرا دیر بعد اکھڑ اور منہ زور ہیڈیز کوہستانی شہر لنا کے قریب پہنچ گیا۔'' [۵۴]

یہاں پر آپ نے دیکھا کہ توضیحی شذروں کی مدد سے اسطور کہانی (پری فونی کا اغوا) کو سمجھنا کس قدر آسان ہو گیا ہے، اسی طرح سے اگلی اسطورہ/کہانی (کیوپڈ اور سائیکی) کو بھی پس منظری مطالعے کے بغیر سمجھنا اس لیے مشکل ہے کہ اُردو زبان سمجھنے والا عام قاری اس اسطورہ سے بھی زمنی اور زمانی بُعد کا حامل ہے۔

''افرودایتی کی خفگی کی وجہ یہ بتائی گئی کہ جنگ کا دیوتا ایریس (Ares) دل آویز ایوس پر

فدا ہو گیا، اس حد تک کہ اس نے اپنی محبوبہ افرودایتی کو بھی چھوڑ دیا۔ ان دونوں میں جسمانی تعلقات قائم تھے مگر جب ایوس اور اریس کے مابین بدن کا ربط ضبط استوار ہوا تو معبودۂ عشق برداشت نہ کر سکی اور طیش میں آ کر اس نے ایوس کو یکے بعد دیگرے متعدد فانی انسانوں کے عشق میں مبتلا کر دیا۔ افرودایتی نے اُسے بددعا دی کہ وہ (ایوس) ہمیشہ فانی نوجوانوں کے عشق میں مسلسل بھٹکتی رہے۔ چنانچہ اس کے بعد سے ایوس نوجوان انسانوں کو یکے بعد دیگرے چوری چھپے شرمگیں انداز میں پرچانے لگی۔" [۵۵]

"سائیکی کو وہ اپنے تیر کی نوک چبھو تو پہلے ہی چکا تھا اور ماں کے چشمے کے تلخ پانی سے اس کے ہونٹ بھی تر کر دیے تھے۔ یوں اس نے سائیکی کی تباہی کے سامان مکمل کر لیے تھے اور وہ دنیا کے بدترین انسان کی چاہت میں گرفتار ہونے والی تھی۔ مگر اب محبت کا دیوتا اروس خود نہیں چاہتا تھا کہ حاسد ماں کے کہنے پر اس کی زندگی برباد کر دے۔ چنانچہ اس نے مسرت و شادمانی کے معطر اور شیریں قطرے سائیکی کے گیسوؤں پر ٹپکا دیے۔ اس طرح وہ کسی کریہہ مرد کے عشق میں مبتلا ہونے سے بچ گئی۔ اروس (کیوپڈ) باہر چلا گیا۔ افرودایتی جو کچھ چاہتی تھی وہ نہیں ہو سکا۔ سائیکی کے دل میں کسی کی محبت پیدا نہیں ہوئی، الٹا اس کا اپنا بیٹا، عشق و محبت اروس (کیوپڈ) سائیکی کے عشق میں مبتلا ہو گیا۔" [۵۶]

"ادھر سائیکی کی بہنوں نے تیاری کی۔ اس چٹان کا رستہ پوچھا جس پر ماں باپ اور لوگ سائیکی کو چھوڑ آئے تھے۔ وہ جلد وہاں پہنچ گئیں۔ رونے دھونے اور سینہ کوبی کرنے لگیں۔ ان کی آوازیں چٹانوں میں گونج گئیں، آہ و زاری سے پتھر بھی متاثر ہو گئے۔ وہ چلانے لگیں

"سائیکی، سائیکی"

ان کی تیز چیخیں بہت نیچے وادی میں بھی سنائی دیں۔ سائیکی گھبرائی ہوئی لپک کر محل سے باہر نکلی اور بہنوں کو پکارا

"بہنو، پیاری بہنو! تم کیوں مجھے رو رہی ہو۔ تم میرے لیے آنسو بہا رہی ہو مگر میں تو بالکل ٹھیک ٹھاک یہاں موجود ہوں۔ مہربانی کرو، مہربانی کرو۔ اب یہ رونا دھونا بند

کرو، آنسو پونچھ ڈالو، بلاوجہ رنجیدہ مت ہو، میں لمحے بھر میں تمہاری آغوش میں ہوں گی۔"[۵۷]

"بھولی بسری کہانیاں" کے عنوان سے یہ تینوں مجلدات ان خطوں کی اساطیر کے حوالے سے بے حد اہم ہیں اور اُردو میں اس نوعیت کا کام کہیں اور نظر نہیں آتا۔ یہ تینوں حصے نہ صرف چھ اہم اساطیری کہانیوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں بلکہ ان تین قدیم خطوں کی تہذیب، تاریخ اور دیگر اساطیری روایات کا بھی بھرپور تعارف کراتے ہیں۔ ان کہانیوں میں سے دو ایسی ہیں جن سے تخلیقی استفادہ کرتے ہوئے اُردو کے افسانہ نگاروں نے خوبصورت کہانیاں تخلیق کی ہیں۔ کیوپڈ اور سائیکی کے حوالے سے علامہ نیاز فتح پوری اور ڈاکٹر سلیم اختر نے کہانیاں لکھی ہیں جب کہ نل اور دمینتی کا خوبصورت حوالہ یلدرم کی خوبصورت کہانی "خارستان وگلستان" میں موجود ہے اور کہانی کی بنت کو خوبصورتی عطا کر رہا ہے۔ اس لیے یہ آسانی سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ کتاب اُردو میں اساطیرِ عالم کے حوالے سے واحد کتاب ہے۔

اساطیرِ عالم کے ساتھ ابنِ حنیف کی تصنیفی وابستگی ان کے چار جلدوں پر پھیلے ہوئے کام "مصر کا قدیم ادب" کی تین مجلدات (۱،۲،۴) سے بھی ہوتا ہے۔ اس ضخیم تصنیف میں انہوں نے مصر کے قدیم ترین ادب کا ہر پہلو سے جائزہ لیا ہے اور معلوم اور دستیاب شدہ قدیم ترین مصری ادب کو اُردو میں منتقل کیا ہے۔ یہ اُردو ادب میں اپنی نوعیت کا منفرد ترین کام ہے لیکن ذیل کی سطور میں ہم اس تصنیف کے صرف ان حصوں کا جائزہ لیں گے جن میں قدیم مصری اساطیر کا جائزہ لیا گیا ہے یا پھر انہیں اُردو میں ترجمہ کیا گیا ہے۔

اس کتاب (مصر کا قدیم ادب) کی جلد اول میں پانچواں باب "اساطیر" کے عنوان سے شامل کیا گیا ہے۔ جس میں بنیادی طور پر است اور اوزیرس کی اسطورہ پر تنقیدی اور تحقیقی بحث کے بعد اس اسطورہ کو اُردو کا روپ دیا گیا ہے۔ یہ اسطورہ وہی ہے جو اس سے پہلے انہوں نے اپنی کتاب "بھولی بسری کہانیاں ___ مصر" میں شامل کی ہیں لہٰذا یہاں پر اسے زیرِ بحث لانا تکرارِ محض ہی ہوگا۔ اس حصے کی اہم ترین بات وہ حواشی ہیں، جو انہوں (ابنِ حنیف) نے اس اسطورہ کے حوالے سے لکھے ہیں اور اول الذکر کتاب میں اتنے مفصل نہیں ہیں اس لیے یہاں پر ان میں سے دو حواشی درج کیے جاتے ہیں جو اساطیر کے ساتھ فاضل مصنف کے گہرے تعلق کو

ثابت کرتے ہیں۔

''حت حور: مصریوں کی آسمانی دیوی تھی اسے ''ات احیر'' بھی لکھا جاتا ہے۔ بعض اوقات اسے حر دیوتا کی ماں بھی کہتے تھے کیونکہ اس کے نام حت حور (حت حر) کے یعنی حر کا مسکن، حر کا گھر، حر کی قیام گاہ بھی کہے جاسکتے ہیں۔ وہ عظیم آسمانی گائے تھی جس نے سورج سمیت دنیا اور اس کی ہر چیز تخلیق کی تھی۔ وہ حسن و محبت، مسرت اور شادمانی، عیش و طرب، رقص، موسیقی، گیتوں، عورتوں کے بناؤ سنگھار، اچھل کود اور ہار گوندھنے کی دیوی اور ملکہ تھی۔ عورتوں کی محافظ تھی اور زندوں کو اپنا دودھ پلاتی تھی۔''
[۵۸]

''ون نوفر: اسر (اوزیرس) دیوتا کا ایک وصفی نام، ون نوفر کے معنی ہیں خوبصورت ہستی، اسے ماہرین نے ''اون نوفر'' اور ''اون نوفرس'' بھی لکھا ہے۔ ای ایف وینٹے نے ''ون نوفر'' یا ''اون نوفر'' کے معنی یہ دیئے ہیں ''وہ جس کا فیض مسلسل جاری رہے۔'' [۵۹]

اس کتاب (مصر کا قدیم ادب) کی جلد دوم میں ''مذہبی ادب'' والے باب میں مختلف قدیم مصری دیوتاؤں کی حمدیں موجود ہیں۔ اس باب میں فرعون انی، آمن دیوتا، پتاح، آتن، سورج دیوتا، فرعون اختوئی، شاہی ناگ، فرعون سن اسرت، اسر، اوزیرس، دریائے نیل، فرعون تحوت مس وغیرہ کے لیے لکھی گئی حمدیں ترجمہ کی گئی ہیں۔ یہاں بھی ان حمدوں کے تراجم سے پہلے ان حمدوں کا پس منظر پوری طرح واضح کیا گیا ہے اور بعد میں ان کے تراجم کو شامل کیا گیا ہے۔ یہاں پر صرف ایک حمد کے پس منظری توضیحی سیاق و سباق اور پھر اس حمد کے ترجمے سے چند اقتباسات درج کیے جارہے ہیں۔

''سورج دیوتا کی آفاقی حمد، تخلیقی قدامت ۳۴۰۰ برس، تحریری قدامت ۳۴۰۰ برس، سوتی اور حور (حر) نامی دو جڑواں بھائیوں کی سورج دیوتا کی شان میں یہ اہم حمد دراصل دو حمدوں کا مجموعہ ہے یا پھر انہیں ایک ہی نظم (حمد) کے دو حصے قرار دیا جاسکتا ہے۔ زیر نظر حمد دروازے کی شکل کے ایک مستطیل نما یادگاری ستون پر کندہ ملی ہے۔ خاکستری گرینائٹ کے اس ستون پر یہ حمد اٹھارویں خاندان

(۱۵۷۵/۱۰۸۷ اق م) سے تعلق رکھنے والے ہزاروں برس کی قدیم مصری تاریخ کے سب سے پرشکوہ اور عالی شان فرعون آمن حوتپ سوم (۱۴۰۵/۱۳۶۷ اق م) کے زمانے میں کندہ کی گئی تھی۔ مذکورہ یادگاری ستون اس حمد کے خالق سوتی اور حور نامی دو جڑواں بھائیوں کا ہے۔" [۶۰]

''خوش آمدید! ہر دن کے دلکش را،
جو صبح بلاناغہ طلوع ہوتا ہے،
خپ را، جو مشقت سے خود کو تھکا لیتا ہے،
تیری کرنیں چہرے پر پڑتی ہیں مگر کوئی انہیں
عمدہ سونا بھی تیرے (تیری) تابانی کے آگے ہیچ ہے'' [۶۰]

''واحد بادشاہ جو ہر روز تمام ملکوں کے کناروں تک پہنچتا ہے،
اس طرح وہ انہیں دیکھتا ہے جو وہاں چلتے ہیں،
وہ سورج کی شکل میں آسمان پر طلوع ہوتا ہے،
وہ مہینوں کے ساتھ موسم پیدا کرتا ہے،
جب چاہتا ہے گرمی اور جب چاہتا ہے سردی،
وہ جسموں کو سست کرتا ہے، وہ انہیں ٹھیک کرتا ہے۔'' [۶۱]

اس باب کے دو اہم حصوں میں کچھ حمدوں کا بائبل سے تقابل کیا گیا ہے اور معروف قدیم یونانی مورخ ہیروڈوٹس پر قدیم مصری عقائد کے اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے۔

''مصریوں اور بائبل کے عہد نامۂ قدیم میں بیان کردہ تخلیق کائنات سے متعلق احوال میں ایک نکتہ اور بھی مماثل اور قابلِ غور ہے۔ مصر کے شہر دارالحکومت من نوفر (ممفس) کے مفکرین نے اپنی تکوینی کہانی میں کہا ہے کہ جب پتاح دیوتا نے تخلیق عالم کا کام مکمل کرلیا تو اس نے آرام کیا۔ مطمئن ہوا۔ اس مصری نظریئے کے صدیوں بعد جاکر عبرانیوں (بائبل، عہد نامۂ قدیم) کے ہاں بھی یہ تصور ملتا ہے کہ جب خدا سات دنوں میں کائنات کی تخلیق سے فارغ ہوا تو پھر اس نے آرام کیا۔'' [۶۲]

''(یہاں) ہیروڈوٹس نے کھل کر اعتراف کیا ہے کہ آواگون یا روح کے منقلب

ہونے کا نظریہ یونانیوں نے مصریوں سے مستعار لیا۔ اس نے بڑے دلچسپ پیرائے
میں یہ اشارہ بھی کر دیا ہے کہ وہ ان یونانی دانشوروں کو جانتا ہے جنھوں نے یہ مصری
نظریہ اپنا بنا کر پیش کیا لیکن ساتھ ہی وہ یہ بھی کہتا ہے کہ وہ (ہیروڈوٹس) ان یونانی
مفکرین کے نام ظاہر نہیں کرے گا۔'' [۶۳]

''مصر کا قدیم ادب'' کی چوتھی اور آخری جلد میں زیادہ تر مصر کی قدیم شاعری کے تراجم شامل ہیں۔ اس میں بھی کچھ حمدیں اور قصائد اساطیر سے علاقہ رکھتے ہیں۔ اس جلد میں ''دہقان زادہ تخت شاہی پر'' نامی اساطیری جہات رکھنے والی کہانی بھی شامل ہے جسے ''بھولی بسری کہانیاں'' کے دوسرے ایڈیشن سے حذف کر دیا گیا تھا۔ اسی طرح اس حصے میں تین اساطیری ڈرامے بھی موجود ہیں۔ اس سارے قدیم مصری اساطیری ادب میں ''دہقان زادہ تخت شاہی پر'' نامی کہانی اور اسر دیوتا اور حر اور ست دیوتا کا ڈرامہ قابل ذکر ہیں۔

اس کہانی (دہقان زادہ تخت شاہی پر) کے بارے میں فاضل مصنف کا خیال ہے کہ یہ مکمل اسطورہ نہیں ہے بلکہ اس میں کچھ غیر اساطیری عناصر بھی موجود ہیں لیکن اس کہانی کی بنیاد ایک اسطورہ پر ہی رکھی گئی ہے گویا یوں یہ قدیم کہانی اپنا ایک اساطیری پس منظر رکھتی ہے۔

''بہت سے ماہرین نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ انپو اور تہا (بتاؤ۔بت) نامی
دو دیوتاؤں کی ایک اسطورہ اس کہانی کی تخلیق کی بنیاد بنی۔ ان ماہرین میں گارڈنر
(۱۹۴۸ء) Jiyoyotte (۱۹۵۲ء) اور J.vandier جیسے محققین بھی شامل ہیں۔
کہانی کے دو کرداروں انپو اور بتا کے ناموں سے بھی بظاہر اس بات کی تصدیق ہوتی
ہے کہ اس دلچسپ اور دلکش کہانی کی بنیاد کسی اسطورہ کو ہی بنایا گیا ہے۔'' [۶۴]

اس کہانی کے پس منظر کی مزید وضاحت کرتے ہوئے ابنِ حنیف نے لکھا ہے کہ

''کہانی کے ہیرو کا نام بتا ہے اور ہیرو کے بڑے بھائی کا نام انپو۔ یہ دونوں وسطی مصر
کے قدیم سترہویں صوبے کے دیوتا تھے۔ انپو قدیم مصریوں کے ہاں مرنے والوں اور
حنوط سازی کا دیوتا تھا اور اس حیثیت میں مصری دیو مالا میں خوب جانا بوجھا ہے۔''

[۶۵]

یہ بظاہر ایک کہانی ہے لیکن غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ ابتدا میں ایک سے زیادہ

کہانیوں کا مجموعہ تھا اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان میں اس طرح سے تبدیلیاں آتی گئیں کہ یہ مختصر کہانیاں ایک مربوط اور بڑی کہانی میں ڈھل گئیں اور دو اساطیری کردار ان کے پلاٹ کی بندش کی گیاہ ثابت ہوئے۔ اس کہانی سے دو ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

''کہا جاتا ہے کہ کسی وقت دو بھائی تھے۔ ان کی ایک ماں بھی تھی اور باپ بھی ایک تھا۔ بڑے کا نام انپو (ان پو) تھا اور چھوٹے کا نام بتا تھا اور اس کی ایک بیوی تھی اور اس کے چھوٹے بھائی کا اس سے (تعلق) بیٹے کی طرح تھا۔ یہ وہ (انپو) تھا جو اس (بتا) کے لیے کپڑے بناتا۔ وہ (بتا) اس (انپو) کے مویشی ہانک کر کھیتوں میں لے جاتا تھا۔'' [۶۶]

''وہ (بھاوج) کھڑی ہوگئی، اسے پکڑ لیا اور اس سے کہنے لگی ''آ ہم گھڑی بھر عیش کریں اور ساتھ لیٹیں، یہ تیرے لیے بھی اچھا ہوگا کیونکہ میں تیرے لیے اچھے کپڑے بناؤں گی، تب نوجوان بتا اس شیطانی تجویز پر جنوب کے چیتے کی طرح انتہائی غضب ناک ہو گیا، جو اس (بھاوج) نے اسے پیش کی تھی اور وہ بہت خوف زدہ ہوگئی۔'' [۶۷]

جن اساطیری موضوعات پر قدیم مصری ڈراموں/تمثیلوں کو اس کتاب میں شامل کیا گیا ہے وہ اس مضمون میں اس سے قبل بھی زیر بحث آ چکے ہیں یہاں پر ان تمثیلوں اور اس کے پس منظری سیاق و سباق سے کچھ حصے نقل کیے جائیں گے تا کہ یہ دیکھا جا سکے کہ فاضل مصنف نے کس خوبصورتی کے ساتھ نہ صرف ان اساطیری کہانیوں کو بیان کیا ہے بلکہ وہ ڈرامائی عناصر بھی خوبصورتی سے محفوظ کیے ہیں جو اس قدیم ادب کا اٹوٹ حصہ تھے۔ ان ڈراموں میں موجود اساطیری وژن کے ساتھ ساتھ ان ڈرامہ نگاروں کی فنی بصیرت بھی ان تراجم میں منتقل ہوتی دکھائی دیتی ہے۔

''زیر نظر ڈرامہ ایک افتتاحی نظم، مختلف مناظر پر مبنی تین ایکٹ اور ایک اختتامی نظم پر مشتمل ہے۔ یہ ڈراما حر دیوتا اور ست دیوتا کے درمیان تخت نشینی کے لیے ہونے والی لڑائیوں کی یاد میں کھیلا جاتا تھا۔ ان لڑائیوں کے علاوہ اس ڈرامے میں جو واقعات پیش کیے گئے ہیں ان میں ست دیوتا پر حر دیوتا کی فتح، متحدہ مصر کے فرمانروا کی حیثیت سے حر دیوتا کی تاجپوشی، اس کے دشمنوں کا منتشر ہو جانا اور ''ایوان فراغ'' میں منعقدہ

دیوتاؤں کی خصوصی عدالت کی طرف سے حر دیوتا کی کامرانی اور اس کا برحق ہونا تسلیم کر لینا شامل ہیں۔'' [۶۸]

''است دیوی: دشمن پر حملہ کر۔ تو اسے اس کے بھٹ میں ہلاک کر ڈال۔ اسے معینہ لمحے میں قتل کر دے۔ یہیں اور ابھی۔ اپنا خنجر اس کے (بدن میں) بار بار بھونک ڈال۔ آسمان پر دیوتا حر سے دہشت زدہ ہیں۔ نی حس کی چیخیں سنو (حر ڈ ٹارہ) ان کی وجہ سے ضرار ست ہو جو پانی میں ہیں۔ ان سے نہ ڈر جو ندی میں ہیں۔ اس (ست دیوتا) کی لجاجت پر اپنے کان مت دھر۔ تھام لے حر۔ نیزے کی چھڑ تھام لے۔ میں ہاں میں چھڑ کی ملکہ ہوں۔ میں حسین ہوں۔ پر شور آواز پیدا کرنے والے (نیزے) کی ملکہ ہوں۔'' [۶۹]

ابنِ حنیف کی جن دیگر کتابوں میں اساطیری حوالے بکھرے ہوئے ہیں اُن میں ''تخلیق کائنات'' بے حد اہمیت کی حامل ہے۔ اس کتاب میں قدیم عراقیوں اور قدیم یونانیوں کے تصوراتِ تخلیق کائنات سے بحث کی گئی ہے۔ ان دونوں خطوں سے تعلق رکھنے والی اساطیر نے کائنات کی تخلیق کے حوالے سے بے حد اہم اور بصیرت افروز نکات فراہم کیے ہیں۔ خود اساطیر فہمی کا ایک دبستان اپنے بنیادی طریق کار کو انہی اساطیر سے مستخرج کرتا ہے۔ علم الاساطیر کے ماہرین کا وہ گروہ جس کا خیال ہے کہ اساطیر مظاہر فطرت کی توضیح اور تشریح کرتی ہیں وہ تخلیق کائنات کے اسرار کو دریافت کرنے کے لیے ان اساطیر سے رجوع کرتے ہیں۔ یہ کتاب ابنِ حنیف نے اپنے تصنیفی سفر کی ابتدا میں تحریر کی تھی اور اس دور میں اساطیر شناسوں کے اس گروہ کے اثرات ان پر بے حد گہرے تھے۔ انہی اثرات کا ایک مثبت ثمر یہ تصنیف ہے جس میں یہ سراغ لگانے کی کوشش کی گئی ہے کہ قدیم ترین زمانے میں انسان نے جب حیرت کے عالم میں اس کائنات کو دیکھا تو اس کے اندر جاننے کے تجسس نے کائنات کی تخلیق اور تکوین کے عمل کے بارے میں بھی سوال اُٹھائے اور ان سوالوں کا جواب تلاش کرنے کی سعی نے ان سے کئی خوبصورت اساطیر تخلیق کرائیں۔

ابنِ حنیف نے بے حد محنت کے ساتھ قدیم عراق اور قدیم یونانیوں کی اساطیر کے اندر سے وہ اشارے جمع کیے ہیں جو کائنات کی تخلیق کے عمل کی نشاندہی کرتے ہیں۔ انہوں نے کتاب

کے پیش لفظ میں اپنے طریق کار کی یوں نشاندہی کی ہے:

''ہم یہاں تکوینِ عالم کے متعلق فکر انسانی کے اس دور سے بحث کریں گے جب خشک مسائل بیان کرنے کے لیے بھی کہانی اور افسانے کا سہارا لیا جاتا تھا۔ بادی النظر میں تو کسی کو شاید یہ کہانیاں بے سر و پا معلوم ہوں گی (مختلف موجودہ مذہبی بیانات بھی ذرا پیش نظر رہیں) لیکن نظر گہری ہو تو ان میں دلچسپی اور غور و فکر کی ایک دنیا سمٹی دکھائی دیتی ہے۔''[۷۰]

ہم یہاں پر کسی فلسفیانہ یا مذہبی بحث میں پڑے بغیر صرف ان اساطیری علائم کی طرف اشارہ کریں گے جن کے ذریعے ابنِ حنیف نے بے حد مہارت کے ساتھ ان قدیم خطوں کے انسان کی سوچ کے اس پہلو کی طرف توجہ دلائی ہے جو بیک وقت اساطیر ساز بھی ہے اور تخلیق کائنات کے مظہر کے اسرار کو بھی دریافت کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔ انہوں نے بتایا ہے کہ سومیریوں اور بابلیوں نے اس موضوع کی تفہیم/بیان کے لیے کتنی نظمیں تخلیق کیں اسی طرح سے قدیم یونانیوں کی کتنی اساطیر میں تکوین کائنات کے مسئلے کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان خطوں کے اساطیر سازوں (Mythographers) نے اس موضوع (تخلیقِ کائنات) کو بھی اساطیر کا حصہ بنایا ہے اس لیے یہاں ہم ان منتخب اقتباسات کو درج کریں گے جو فاضل مصنف کے نزدیک قدیم عراقیوں اور یونانیوں کی فکری کائنات کے اس پہلو سے خوبصورتی کے ساتھ بحث کرتے ہیں۔ یہ اقتباسات ابنِ حنیف کی اساطیر فہمی اور اساطیر شناسی میں بے حد انہماک اور مہارت کے ساتھ فطری دلچسپی کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔

''جب وہ کسی طرح نہ مانی تو تنگ آ کر ان لل نے نسک (نسکو) کو طلب کر کے اسے اپنی مرضی سے آگاہ کیا۔ نسک نے ایک کشتی فراہم کی اور ان لل اس ان چھوٹی حسینہ کو زبردستی لے اُڑا، ندی میں کشتی رواں دواں تھی۔ اسی رواں کشتی میں جبراً اس کی آب میلی کر کے رکھ دی۔ وہ ان لل کے ''پانی'' سے حاملہ ہو گئی اور چاند دیوتا ''ننا'' اس کے پیٹ میں سانس لینے لگا۔''[۷۱]

''پھر ماں سے بولا،

ماں، جس مخلوق کا تو نے نام لیا موجود ہے،

اس پر دیوتاؤں کا عکس ڈال،

اچھے اور اعلیٰ صورت گر (اس) مٹی کو موٹا کریں گے،

گو انسان کے اعضاء پیدا کر،

نن مح، تیرے اوپر کام کرے گی،

بناتے وقت زچگی کی دیویاں تیرے قریب ہوں گی،

ماں! اس (نومولود) کے نصیبے کا اعلان کر

نن مح اس پر دیوتاؤں کا عکس ڈالے گی

یہ آدمی ہوگا۔'' [۷۲]

''انسان کی تخلیق کی ذمہ داری اتھینی دیوی (Athene, Athena) کی رضامندی سے پرومیتھس نے سنبھال لی۔ پہلے اس نے ان پہلوؤں پر غور کیا جس کے مطابق وہ بنی آدم کو برتر مخلوق بنا سکتا تھا۔ اس نے پنوپیس (Panopeus) کے مقام سے مٹی اور پانی لے کر آدمی بنایا جو جانوروں سے زیادہ خوبصورت اور معزز اور دیوتاؤں کی طرح سیدھا تھا پھر اتھینی نے اس میں ''زندگی کا سانس'' پھونک دیا۔ روح انسانی ان مقدس لیکن منتشر عناصر سے مرکب کی گئی جو اولین تخلیقی عمل سے بچ رہے تھے۔ خلقِ انسان سے فارغ ہو کر پرومیتھس آسمان پر سورج تک پہنچا اور اس سے ایک مشعل جلا کر زمین پر لے آیا۔ یوں آگ بھی انسان کے پاس پہنچ گئی۔'' [۷۳]

اسی طرح سے ''ہزاروں سال پہلے''، ''سات دریاؤں کی سرزمین'' اور ''مصر کی قدیم مصوری'' میں بھی اساطیری علائم اور اشارے موجود ہیں۔

اُردو زبان میں بطور اساطیر شناس ابنِ حنیف کے مقام و مرتبے کے تعین سے پہلے ضروری ہے کہ ان کے کام کے حوالے سے جو دو ایک اعتراضات اُٹھائے گئے ہیں ان کا تجزیہ کیا جائے۔ غلام حسین ساجد نے ان پر اپنے ایک مضمون میں دو اور اعتراض بھی اُٹھائے ہیں۔ ایک تو یہ ہے کہ وہ اپنے حوالہ جات اور ماخذات چھپاتے ہیں جب کہ دوسرا اعتراض ان کے اُسلوب کے حوالے سے ہے کہ وہ ایک شارح کی طرح تکرارِ محض سے کام لیتے ہیں [۷۴]۔ ابنِ حنیف کی کتب کے قاری اس امر کی گواہی دیں گے کہ ان کی پہلی کتاب (دنیا کی پہلی داستان/گل گامش کی داستان)

سے لے کر ان کی زندگی میں شائع ہونے والی آخری کتاب (جنوبی پنجاب کے آثارِ قدیمہ) تک، ہر کتاب کے آخر میں کتابیات موجود ہے۔ انہوں نے ہر کتاب میں نہ صرف حوالے درج کیے ہیں بلکہ قاری کے لیے مفید طلب حواشی بھی لکھے ہیں۔ انہوں نے کبھی اپنے کام کو Original طبع زاد تحقیق بنا کر پیش نہیں کیا۔ انہوں نے اپنے ان پیش روؤں کو خوب خراجِ تحسین پیش کیا ہے، جن کی تحقیق سے انہوں نے اپنا چراغ روشن کیا ہے۔ وہ اُن لوگوں میں تھے جو اس امر کو ایمان کا درجہ دیتے ہیں کہ اپنے ماخذات کا اظہار اپنی تخلیقات کو استناد عطا کرنے کے مترادف ہے۔ غلام حسین ساجد کے دوسرے اعتراض میں بھی زیادہ وزن نہیں ہے۔ ابنِ حنیف کا ایک سادہ اور دلکش اُسلوب ہے، وہ اپنے موضوع کی تکرار کبھی نہیں کرتے اور نہ ہی کبھی اپنے موضوع کو بار بار پلٹ کر دیکھتے ہیں جیسا کہ فاضل معترض کا خیال ہے۔ اس (زیرِ نظر) مضمون میں ان کے تصنیفی طریق کار پر وضاحت سے لکھا گیا ہے۔ جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے کہ وہ اپنے موضوع اور قاری دونوں کے بارے میں ایک خاص طرح کا ادراک رکھتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ ان کا قاری ان اساطیری علائم و رموز کو آسانی سے نہیں سمجھ سکتا اس لیے وہ ایک خاص سیاق و سباق تعمیر کرتے ہیں تا کہ ان کا قاری اس سیاق و سباق کی مدد سے اس اساطیری دنیا کو سمجھ سکے جس سے وہ اسے متعارف کرانا چاہتے ہیں۔ ان کے ہاں اس پس منظری سیاق و سباق کی تعمیر و تشکیل انہیں کلاسیکی مرتبین میں شامل کر دیتی ہے۔

ابنِ حنیف ایک منفرد اساطیر شناس ہیں۔ انہوں نے ان اساطیری دنیاؤں کے اندر سے اپنے خطے کے تہذیبی تشخص کی دریافت کی سعی کی ہے انہوں نے اس خطے کی تہذیبی قدامت پر لکھا ہے۔ اس خطے کے قدیم رسوم و رواج پر قلم اُٹھایا ہے اور اساطیر کو اپنے تہذیبی تشخص کے افتخار کا حوالہ بنایا ہے۔ ان کے ہاں اپنے علاقے کے قدیم تاریخی ادوار کو پاکستان کے جغرافیائی نام سے یاد کرنا بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ ویسے بھی جدید محققین (رشید اختر ندوی، یحیٰ امجد، اعتزاز احسن وغیرہ) نے ہند اور سندھ کے فرق کو روا رکھا ہے، ابنِ حنیف نے وادیٔ سندھ کے لیے واشگاف انداز میں پاکستان کا لفظ استعمال کیا ہے جو اس خطے اور اس کی قدامت، تہذیب اور ثقافت کے ساتھ ان کے گہرے قلبی تعلق کو ظاہر کرتا ہے، اگر ہم زیادہ وسیع دائرے میں بات کرنا چاہیں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ اساطیر سے اپنے تخلیقی و تصنیفی شغف کے ذریعے مشرق کی روح کی بازیافت چاہتے تھے۔ یوں وہ اُن عظیم لکھنے والوں کی صف میں شامل ہو جاتے ہیں جنہوں نے

مشرق کی روح کی گہرائی کو دریافت کرنے کی کوشش کی اور مغرب نے مشرق کے جس خاص تصور کی تشکیل کی تھی اپنے تصنیفی سرمائے کے ذریعے اس کی ردتشکیل (Deconstruction) کی ہے۔ یوں ہم انہیں فرانز فینن، ایڈورڈ سعید اور ہومی کے بھابھا کی صف میں شامل کر سکتے ہیں۔ انہوں نے ایڈورڈ سعید وغیرہ کی طرح سے کوئی نئی فکری دنیا تو یقیناً نہیں بسائی لیکن مشرق کی اصل روح کو مغرب کی آنکھ سے دیکھنے اور دکھانے کے عمل کو رَد کرتے ہوئے اپنے آپ کو ان عظیم مصنفین کا ہم نوا ضرور بنا دیا ہے۔ اس سلسلے میں ہم ان کی تصنیفات میں وہ حوالے دیکھ سکتے ہیں جو انہوں نے بائبل پر مصریوں کے اثرات اور یونانیوں پر (جو پورے مغرب کی فکری دنیا کا منبع اور ماخذ ہے) مصری آواگون کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ انہوں نے مشرق کی اساطیر کو اپنے بھرپور تفاخر کے ساتھ اُردو میں منتقل کرنے کی مشکور سعی کی ہے۔ وہ اُردو زبان میں بے پناہ انفرادیت کے حامل اساطیر شناس اور اساطیر فہم ہیں۔ انہوں نے اپنی بے مثل کتب کے ذریعے مختلف خطوں کی اساطیر کا پس منظر واضح کیا اور اساطیر کے مطالعے کے لیے ایک خاص طرح کا سیاق وسباق اپنے قاری کے لیے اس انداز میں تخلیق کیا ہے کہ ان کی کتب اُردو میں ان خطوں کے علوم اور اساطیر کے حوالے سے قاموس کا درجہ اختیار کر گئی ہیں۔ انہوں نے دنیا کے مختلف خطوں کی اساطیر کو اُردو میں صحت متن کے ساتھ منتقل کیا ہے اور بعض اساطیر کو اتنے مکمل انداز میں اُردو میں پیش کیا ہے کہ دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں میں بھی وہ اساطیر اتنے مکمل انداز میں اور مختلف منابع اور ماخذات کو سامنے رکھ کر منتقل نہیں کی جا سکیں۔ پھر یہ کہ انہوں نے ان اساطیر کے اندر موجود فکر اور بصیرت کو بھی اپنے قاری تک پہنچانے کی کوشش کی ہے اور ان اساطیر کے مطالعے سے ایسے نتائج کو سامنے لانے کی سعی کی ہے جو بے حد بصیرت افروز ہیں۔ وہ اُردو زبان میں اساطیر شناسوں کے ایک چھوٹے سے گروہ کے اہم ترین فرد ہیں۔ انہوں نے اپنی تصانیف کے ذریعے ایک منفرد علمی دنیا میں منفرد ترین ہونے کا ثبوت دیا ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ اصل نام: مرزا ظریف بیگ (پ: ۳۰ر دسمبر، و: ۱۹ر جولائی ۲۰۰۴ء) تاعمر ابنِ حنیف کے قلمی نام سے لکھا۔

۲۔ انہوں نے ۱۹۵۴ء میں ایمرسن کالج سے بی اے کا امتحان دیا اور یہ ایک عجیب اتفاق ہے کہ وہ تاریخ کے پرچے میں فیل ہو گئے حالاں کہ ان کی علمی دلچسپیوں کا بنیادی محور ہی تاریخ تھا اور ان کے اس زمانے کے اساتذہ ان کی تاریخ سے دلچسپی کو غیر معمولی قرار دیتے تھے اور ان کے اندر مستقبل کے ایک اہم مورخ کی جھلک دیکھ رہے تھے۔ یہ بالکل ویسے ہی ہے جیسے سعادت حسن منٹو میٹرک میں اُردو میں دوبار فیل ہوئے۔ ابنِ حنیف اپنے بی اے کے نتیجے سے اس قدر دلبرداشتہ ہوئے کہ بعد میں انہوں نے رسمی تعلیم حاصل کرنے کا ارادہ ہی ترک کر دیا اور ایک ایسے سفر پر روانہ ہو گئے کہ آج انہیں ماقبل تاریخی عہد کے حوالے سے استناد کا درجہ حاصل ہے۔

۳۔ ابنِ حنیف: ''سات دریاؤں کی سرزمین''، ملتان، کاروانِ ادب، ۱۹۸۰ء، ص ۹، ۱۰۔

۴۔ اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن ''دُنیا کی پہلی داستان'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ اس مضمون میں دوسرے ایڈیشن کا حوالہ ہی دیا جائے گا۔

۵۔ بعد میں اس داستان کا ترجمہ سبطِ حسن نے بھی کیا جو پہلے نقوش شمارہ ۹۳ میں شائع ہوا اور بعد میں ان کی کتاب ''ماضی کے مزار'' میں شامل کیا گیا۔ دیکھیے: ''ماضی کے مزار'' باب نمبر ۱۶، شجر مراد کی جستجو، مکتبہ دانیال، کراچی، تیرہواں ایڈیشن، ۲۰۰۲ء، ص ۳۶۱ تا ۳۹۸۔

۶۔ ''ماضی کے مزار'' پہلی بار ۱۹۶۹ء میں شائع ہوئی۔ ابنِ حنیف کی مذکورہ کتاب ۱۹۶۴ء میں شائع ہوئی۔ ''ماضی کے مزار'' کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ سبطِ حسن یا تو اس کتاب (دُنیا کی پہلی داستان) سے آگاہ نہیں تھے یا پھر انہوں نے جان بوجھ کر اس کا حوالہ دینا پسند نہیں کیا۔ سبطِ حسن نے اس داستان کا تعارف اور مقدمہ ''نقوش'' لاہور کے شمارہ نمبر ۹۱ میں اور داستان کا ترجمہ شمارہ نمبر ۹۳ میں شائع کرایا۔ اس سے بھی ثابت ہوتا ہے کہ ابنِ حنیف کی کتاب پہلے شائع ہوئی۔

۷۔ ''دُنیا کی پہلی داستان''، تعارف، ص ۱۰۔

۸۔ ایضاً ص ۱۱، ۱۲۔

۹۔ ایضاً ص ۱۵۔

۱۰۔ ایضاً ص ۲۹۔

۱۱۔ ایضاً ص ۲۹۔

۱۲۔ ایضاً ص ۳۰۔

۱۳۔ ایضاً ص ۳۲۔

۱۴۔ ایضاً ص ۳۴۔

۱۵۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

Hooke, S.H. Middle Eastern Mythology, Penguin Books, London, 1968.

۱۶۔ سبطِ حسن نے اس داستان کا جو ترجمہ کیا ہے وہ شعری آہنگ کا حامل ہے جب کہ ابنِ حنیف کے ترجمہ میں بیانیہ کا حسن اسے داستان/ناول کے قریب کر دیتا ہے۔ اس لیے اس میں دلچسپی اور تجسس کی فضا زیادہ تحیر کے ساتھ سامنے آتی ہے۔

۱۷۔ ''دنیا کی پہلی داستان''، ص ۵۷۔

۱۸۔ ایضاً ص ۹۷۔

۱۹۔ ایضاً ص ۲۳۹۔

۲۰۔ یہاں پر قارئین کی دلچسپی کے لیے صرف ایک مثال ہی کافی ہے۔ برصغیر کے معروف ادبی نقاد ڈاکٹر وزیر آغا کی معروف ترین کتاب ''اُردو شاعری کا مزاج'' کے نئے ایڈیشن تواتر کے ساتھ شائع ہوتے رہے ہیں۔ انہوں نے اس کتاب میں اپنے تنقیدی عمل کے لیے جس تہذیبی تناظر کی تشکیل کی وہ جدید ترین تحقیقات کی روشنی میں نظر ثانی کا تقاضا کرتا رہا ہے لیکن آغا صاحب نے جدید ترین تحقیقات سامنے آنے کے باوجود اس کتاب پر نظر ثانی نہیں کی اور پرانے تناظر کو استعمال کرتے ہوئے جو آرا قائم کی تھیں ان پر دوبارہ غور و فکر نہیں کیا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اُردو شاعری کے حوالے سے اُن کی کچھ آرا اس قدیم تناظر کی وجہ سے اس طرح قابلِ قبول نظر نہیں آتیں جس طرح اس کتاب کی اشاعت کے وقت قابلِ قبول تھیں۔ اُن کے ایک سخت گیر نقاد کی یہ رائے بہت صائب ہے کہ

> ''دوسرا اعتراض مجھے مادری اور پدری نظام پر ہے۔ ان نظاموں کی تفریق میں سوشیالوجی نے دلچسپی ضرور لی ہے لیکن اس تفریق کی بنیاد پر کسی کلی اور مطلق نظریے کی تعمیر کا جوش و خروش نہیں دکھایا اور یہی سبب ہے کہ ادب اور آرٹ کی جمالیات کو جو انسانی تمدن کے ارتقا کے دوران زیادہ سے زیادہ وسیع اور پیچیدہ ہو گئی ہے ان نظاموں کی روشنی میں سمجھنا بہت مشکل ہے کیوں کہ یہ نظام قبل از تاریخ کے بہت ہی قدیم زمانوں میں اور وہ بھی چند خطوں میں مروج تھے اور اگر ان زمانوں کے نوک اور فن کے اساطیر دستیاب ہیں تو تہذیبی انتھراپولوجی اس مواد کے مطالعے سے قدیم سماج اور فن کے رشتے کو موضوعِ تحقیق بنا سکتی ہے اس تحقیق کے نتائج سے ہم کیا کام لے سکتے ہیں اس کے

متعلق کوئی یقینی بات کہنا مشکل ہے۔''

(وارث علوی: ''ڈاکٹر وزیر آغا کی تنقید نگاری'' مشمولہ ''خندہ ہائے بے جا'' کراچی، آج، ۲۰۰۰ء، ص ۱۷۴)

۲۱۔ ابنِ حنیف: ''دنیا کا قدیم ترین ادب'' ملتان، بیکن بکس، ۱۹۹۸ء، جلد اول، پیش لفظ، ص ۸، ۹۔

۲۲۔ یہ وہ بنیادی نمونہ ہے جسے ابنِ حنیف نے اپنی تمام تر کتب میں سامنے رکھا ہے۔ وہ جانتے تھے کہ ایک عام قاری ان اساطیر کو آسانی سے نہیں سمجھ سکتا اس لیے انہوں نے

الف) ان اساطیر کو قابلِ فہم بنانے کے لیے ایک قابلِ قبول سیاق وسباق تشکیل دیا۔

ب) ان اساطیر کو آسان اُردو میں منتقل کیا۔

ج) جہاں کہیں ضرورت محسوس کی کہ سیاق وسباق کے باوجود یہ اساطیری اشارہ یا پوری اسطورہ قاری کی فہم میں مشکل سے آئے گی وہاں انہوں نے پاورقی حواشی تحریر کیے۔

۲۳۔ ابنِ حنیف کے کچھ ناقدین کو اُن کی یہ بات پسند نہیں ہے کہ وہ غیر منقسم ہندوستان کے اُن علاقوں کے لیے پاکستان کا لفظ استعمال کرتے ہیں جو اَب پاکستان کا حصہ ہیں۔ اس بات سے تو اختلاف ممکن نہیں کہ وہ (ابنِ حنیف) اپنی خاص وضع کی حب الوطنی کے سبب سے ایسا کرتے ہیں لیکن اس کا ایک علمی جواز بھی موجود ہے اور وہ یہ ہے کہ جو علاقے اب پاکستان کا حصہ ہیں انہیں قدیم زمانے سے ہی ہند سے الگ ایک جغرافیائی خطے کی حیثیت حاصل رہی ہے اور علمی اصطلاح میں اس خطے کو وادیٔ سندھ کہا جاتا رہا ہے۔ اس حوالے سے رشید اختر ندوی، یحییٰ امجد اور اعتزاز احسن کی گراں قیمت تصانیف کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے جن کے پاس اس امر کے کئی دلائل موجود ہیں کہ وادیٔ سندھ ہمیشہ سے ہند سے الگ ایک جغرافیائی وحدت کی حامل رہی ہے۔

۲۴۔ ''دنیا کا قدیم ترین ادب''، جلد اول، ص ۱۰۰، ۱۰۱۔

۲۵۔ ایضاً ص ۱۸۹۔

۲۶۔ ایضاً ص ۲۳۵۔

۲۷۔ ایضاً ص ۳۹۴۔

۲۸۔ ایضاً ص ۲۰۱۔

۲۹۔ ایضاً ص ۵۰۶، ۵۰۷۔

۳۰۔ ایضاً ص ۵۲۹۔

۳۱۔ ایضاً ص ۵۳۱۔

۳۲۔ ایضاً جلد دوم، ص ۲۲۹، ۲۲۸۔

۳۳۔ ایضاً ص ۱۷۲۔

۳۴۔ ایضاً ص ۳۰۴۔

۳۵۔ ایضاً ص ۳۰۹۔

۳۶۔ ابنِ حنیف: ''بھولی بسری کہانیاں۔مصر''، جلد اول، ملتان، بیکن بکس، ۱۹۹۲ء، ص ۸،۷۔

۳۷۔ یہاں پر صبر کی بات تو سمجھ میں آتی ہے لیکن قاری کے اخلاق کے امتحان سے غلام حسین ساجد کیا مراد لینا چاہتے ہیں یہ بات ناقابلِ فہم ہی رہتی ہے۔ کیا مرزا صاحب کی تحریروں میں وضاحتی انداز سے پیدا ہونے والی طول بیانی بذاتہٖ کوئی مخربِ اخلاق شے ہے، جس کی وجہ سے ان کے قاری کے اخلاق کا امتحان ضروری ہو جاتا ہے یا پھر اس طول کلامی کے نتیجے میں ان کا قاری خود کو گالی بکنے پر آمادہ پاتا ہے، غلام حسین ساجد خود بھی مرزا صاحب کے قاری ہیں اور وہ ہی یہ بات بتا سکتے ہیں کہ مرزا صاحب کی طول بیانی نے اُن کے اخلاق کا کس طرح امتحان لیا۔

۳۸۔ غلام حسین ساجد: ''آنکھیں ساتھ چلی جاتی ہیں''، انگارے، ملتان، شمارہ ۲۳، نومبر ۲۰۰۷ء، ص ۱۸۔

۳۹۔ ایضاً ص ۱۹۔

۴۰۔ ''بھولی بسری کہانیاں۔مصر''، ص ۱۳۰، ۱۳۱۔

۴۱۔ ایضاً ص ۱۹۳۔

۴۲۔ ایضاً ص ۹،۸۔

۴۳۔ ابنِ حنیف: ''بھولی بسری کہانیاں۔بھارت''، جلد دوم، ملتان، بیکن بکس، ۱۹۹۲ء، ص ۱۸۔

۴۴۔ ایضاً ص ۴۳۱۔

۴۵۔ ایضاً ص ۴۵۳، ۴۵۲۔

۴۶۔ ایضاً ص ۵۴۰، ۵۴۱۔

۴۷۔ ایضاً ص ۵۸۷۔

۴۸۔ ابنِ حنیف: ''بھولی بسری کہانیاں۔یونان''، جلد سوم، ملتان، بیکن بکس، ۱۹۹۶ء، ص ۱۰۲۔

۴۹۔ ایضاً ص ۹۸۔

۵۰۔ ایضاً ص ۴۶۔

۵۱۔ ایضاً ص ۱۰۶، ۱۰۷۔

۵۲۔ ایضاً ص ۴۶۶، ۴۶۷۔

۵۳۔ ایضاً ص ۶۱۳۔

۵۴۔ ایضاً ص ۵۱۹، ۵۲۰۔

۵۵۔ ایضاً ص ۹۹۹۔

۵۶۔ ایضاً ص ۷۹۸، ۷۹۹۔

۵۷۔ ایضاً ص ۶۱۴۔

۵۸۔ ابنِ حنیف: ''مصر کا قدیم ادب'' ملتان، بیکن بکس، ۱۹۹۲ء، جلد اول، ص ۶۲۰۔

۵۹۔ ایضاً ص ۶۱۴۔

۶۰۔ ایضاً ص ۶۵۴، ۶۵۵۔

۶۱۔ ایضاً ص ۶۵۹۔

۶۲۔ ایضاً ص ۲۰۰۔

۶۳۔ ایضاً ص ۳۷۲۔

۶۴۔ ابنِ حنیف: ''مصر کا قدیم ادب'' ملتان، بیکن بکس، ۱۹۹۲ء، جلد چہارم، ص ۴۳۳، ۴۳۴۔

۶۵۔ ایضاً ص ۴۳۴۔

۶۶۔ ایضاً ص ۴۴۴۔

۶۷۔ ایضاً ص ۴۴۴۔

۶۸۔ ایضاً ص ۶۷۳۔

۶۹۔ ایضاً ص ۷۷۰، ۷۶۹۔

۷۰۔ ابنِ حنیف: ''تخلیق کائنات'' لاہور، فکشن ہاؤس، ۱۹۹۷ء، ص ۵۔

۷۱۔ ایضاً ص ۳۲۔

۷۲۔ ایضاً ص ۵۵۔

۷۳۔ ایضاً ص ۱۶۱، ۱۶۰۔

۷۴۔ غلام حسین ساجد، حوالہ سابقہ، ص ۱۸۔

☆☆☆

قرۃ العین حیدر سے منسوب ایک کتاب

علامہ اقبال کے لائق اور اپنے والد کے بارے میں معروضی اندازِ نظر رکھنے والے فرزند کو اپنے والد کے مداحوں، مجاوروں، پرستاروں حتیٰ کہ عام لوگوں سے بھی گلہ ہے کہ وہ انہیں محض فرزند اقبال ہی سمجھتے ہیں اور ان کے شخصی/ ذاتی اوصاف، لیاقت، اہلیت اور علم و فضل کو لائقِ اعتنا نہیں گردانتے۔ یہ سچ ہے کہ کسی بڑے درخت کے نیچے اُگنے والے پودے اس درخت کے حوالے سے ہی پہچانے جاتے ہیں لیکن زندگی کے دیگر مظاہر کی طرح اس کلیے میں بھی استثنائی مثالیں موجود ہیں۔ اردو ادب میں امتیاز علی تاج اور قرۃ العین حیدر اسی ذیل میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔ محمدی بیگم اور مولوی ممتاز علی کے لائق فرزند امتیاز علی تاج نے اردو ادب میں اپنے کام کی وجہ سے علیحدہ شناخت قائم کی۔ نذر سجاد اور سجاد حیدر کی ہونہار بیٹی قرۃ العین حیدر نے بھی اپنے ادبی کارناموں کی وجہ سے نام کمایا۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول ''کارِ جہاں دراز ہے'' میں اپنے کنبہ قبیلے کی ثقافتی روداد لکھ کر اپنے خاندان کا حق ادا کیا ہے۔ یہ ادبی کارنامہ کسی بھی عالمی فن پارے کے مقابل رکھا جاسکتا ہے(۱)۔ مظفر علی سید اور وارث علی (۲) کو چھوڑ کر اُردو کے تمام ناقدین نے قرۃ العین حیدر کی ادبی خدمات کو اعتبار نقد عطا کیا ہے۔ جب کوئی ادبی شخصیت شہرت عام کے نصف النہار پر ہوتی ہے تو اس سے عجیب و غریب باتیں اور روایتوں منسوب ہو جاتی ہیں۔ لوگ اس کی تخلیقات کے ساتھ کچھ الحاقی چیزیں بھی شامل کر لیتے ہیں یا پھر عام قاری کچھ تخلیقات کو اس بڑے تخلیق کار سے منسوب کر دیتے ہیں۔ اردو کی شعری روایت میں اس طرح کے دلچسپ قصے بہت زیادہ اور عام ہیں۔ بابا فرید اور امیر خسرو سے بہت کچھ ایسا منسوب ہے جس کے بارے میں ہماری تحقیق کے

واضح فیصلے بھی ان چیزوں کے انتساب کو بابا فرید اور امیر خسرو سے دُور نہیں کر سکے۔ عام قاری انہیں ہی ان تخلیقات کا خالق مانتا ہے۔ ولی دکنی سے ایک ایسا سفرِ دلی منسوب ہے جس کے بارے میں ہماری تحقیق ابھی تک گومگو کی کیفیت میں ہے۔ میر تقی میر کے نام کے ساتھ بھی اس معروف غزل کا انتساب ملتا ہے۔

آ کے سجادہ نشیں قیس ہوا میرے بعد
نہ رہی دشت میں خالی کوئی جا میرے بعد
تیز رکھیو سرِ ہر خار کو اے دشتِ جنوں
شاید آجائے کوئی آبلہ پا میرے بعد

غالب کی سوانح میں بھی اس طرح کا ایک واقعہ موجود ہے جو ان کے تخلص کی تبدیلی کا باعث اور محرک بنا۔ کچھ لوگوں نے جان بوجھ کر ان سے کسی اور اسد نامی شاعر کے شعر منسوب کرنے شروع کر دیئے جو بہت لایعنی تھے اور غالب کے مشکل کلام کی طرف طنزیہ رویے کی تشکیل کا باعث بن رہے تھے۔ غالب نے یہ شعر سن کر اپنا تخلص اسد سے غالب کر لیا۔ ذیل کی سطور میں بھی ایک ایسی ہی صورت حال کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے۔

۱۹۸۵ء میں ڈاکٹر ثریا حسین نے ہندوستان سے سجاد حیدر یلدرم کے تراجم اور طبع زاد تحریروں کا ایک انتخاب شائع کیا۔ یہ انتخاب اُتر پردیش اُردو اکادمی لکھنؤ کے زیرِ اہتمام شائع ہوا۔ اس انتخاب کا پیش لفظ پروفیسر محمود الٰہی، صدر شعبہ اُردو گورکھ پور یونیورسٹی نے لکھا جب کہ ڈاکٹر ثریا حسین نے ''یلدرم اور اُردو افسانہ'' اور قرۃ العین حیدر نے ''داستان عہد گل'' کے عنوان سے اس انتخاب کے لیے مضمون اور مقدمہ تحریر کیا۔ پروفیسر محمود الٰہی (جو اس وقت اتر پردیش اکادمی کے چیئرمین تھے) نے اس کے پیش لفظ میں تحریر کیا:

''پروفیسر ثریا حسین صاحبہ نے بڑی محنت سے یلدرم کی نایاب تحریروں کی جمع آوری کی اور ان کا نمائندہ انتخاب مرتب کیا۔ محترمہ قرۃ العین حیدر نے اس پر مقدمہ کیا لکھا، عہد یلدرم اور اس کے پس منظر کو آئینہ کر دیا۔ یہ مقدمہ اپنی جگہ پر خود ایک بڑا کارنامہ ہے جو آج یلدرم کی تفہیم میں اور کل خود مصنفہ کی تفسیر میں معاون ثابت ہوگا۔ اکادمی ان دونوں خواتین کا شکریہ ادا کرتی ہے۔'' (۳)

یہی کتاب ۱۹۹۰ء میں سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور نے شائع کی تو اس کے مرتب کے طور پر قرۃ العین حیدر کا نام بیرونی اور اندرونی سرورق پر دیا اور اس امر کا ذکر ہی سرے سے غائب

کر دیا گیا کہ یہ کتاب ڈاکٹر ثریا حسین (سابق صدر شعبۂ اُردو علی گڑھ یونیورسٹی) کی مرتبہ ہے۔
ممکن ہے کہ ایسا سہواً ہوا ہو لیکن غالب گمان یہی ہے کہ کتاب کے مرتب کے طور پر قرۃ العین حیدر کا
نام ان کی ادبی و علمی شہرت کی وجہ سے دیا گیا ہے۔ پاکستان میں اس کتاب کی اشاعت کے چودہ
برس بعد تک بھی کسی محقق نے اس طرف توجہ مبذول نہیں کرائی۔ پاکستان کی ادبی دُنیا تو اس
معاملے سے لاعلم ہے یا پھر نہ معلوم وجوہات کی بنیاد پر خاموش ہے۔ اس کتاب کا قرۃ العین حیدر
سے منسوب ہونا اس حد تک درست تسلیم کر لیا گیا ہے کہ قرۃ العین حیدر کی شخصیت اور فن پر ملتان
سے شائع ہونے والی شاندار کتاب ''قرۃ العین حیدر۔ خصوصی مطالعہ'' میں محترمہ زرغونہ کنول نے
قرۃ العین حیدر کے کوائف نامے میں اس کتاب کو انہی کی تصنیفات میں شمار کیا ہے۔ (۴)

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور کے کار پرداز ذمہ داری ہے کہ اگلے ایڈیشن میں ڈاکٹر ثریا
حسین کا نام ہی بطور مرتب کے شائع کریں۔ قرۃ العین حیدر بلاشبہ ایک اعلیٰ درجے کی تخلیق کار
ہیں۔ انہوں نے انگریزی سے اردو، اردو سے انگریزی اور فارسی سے انگریزی میں تراجم بھی کیے
ہیں لیکن انہوں نے زندگی میں کبھی بھی تحقیق و تدوین کا کام اس طور پر نہیں کیا جس طرح سے یہ
کتاب پاکستان میں ان کے نام سے شائع کر دی گئی ہے۔

اب آیئے ذرا دو ایک باتیں اس کتاب کی اہمیت کے حوالے سے کرتے ہیں۔ اس
کتاب کی سب سے بڑی اہمیت تو یہ ہے کہ ''خیالستان'' اور ''حکایات و احتساسات'' کے علاوہ
یلدرم کی چیزیں عام قاری تو ایک طرف محققین کی رسائی سے بھی دُور تھیں۔ ڈاکٹر ثریا حسین کے
اس انتخاب سے یلدرم کی کچھ چیزیں مدون ہو کر منظر عام پر آ گئیں یوں ہماری تنقید اب علدرم کی
تخلیقات، فکر اور اسلوب کے حوالے سے بہتر طور پر محاکمہ کر سکنے کی اہل ہو گی۔

کتاب کی فاضل مرتب نے اپنے مقدمے ''یلدرم اور اُردو افسانہ'' کا آغاز جس گلہ
مندی سے کیا ہے (''سید سجاد حیدر یلدرم، ص ۷) یہ کتاب اس کا کفارہ قرار دی جا سکتی ہے۔ ڈاکٹر
ثریا حسین نے یلدرم کی کل ۶۲ طبع زاد تخلیقات اور تراجم کا تذکرہ کیا ہے لیکن اس انتخاب میں انہوں
نے ۱۴ افسانے، مضامین اور تراجم شامل کیے ہیں جب کہ دو ترکی ڈراموں ایک ناولٹ کے تراجم کو
ان صفحات میں جگہ دی ہے۔

ڈاکٹر ثریا حسین نے اپنے فاضلانہ مضمون میں یلدرم کے حوالے سے بے حد اہم باتیں

کی ہیں۔ ہمارے ہاں رومانویت کو محض محبت کے نغموں اور ایک خاص جمالیاتی لے کے حامل اسلوب تک محدود سمجھا جاتا ہے اور رومانوی ادیبوں کو زندگی سے دُوری رکھنے والے عینیت پسند لیبھک قرار دیا جاتا ہے۔ رومانوی تخلیق کار کے موجود سے غیر مطمئن رویے اور تبدیلی کی خواہش کی عینی تشکیل کو فراموش کر دیا جاتا ہے جو بنیادی طور پر باغیانہ رویے کی حامل ہوتی ہے۔ یلدرم جس نئی سماجی تشکیل اور نئے عمرانی معاہدے کے خواب دیکھتا اور دکھاتا ہے وہ برصغیر کے معاشرے میں مرد اور عورت کے رشتہ کی اس صورت حال کے خلاف احتجاج ہے جس میں ستی کی رسم کی انتہا اور پردے کی وہ شکل بگاڑ کے سبب کے طور پر موجود تھی جسے سید سلیمان ندوی نے مذہبی نہیں بلکہ رواجی قرار دیا ہے۔ جس معاشرے میں عورت کو ایک مرد کے لیے جل مرنے یا پھر ایک مرد کی خاطر ساری زندگی اپنے آپ کو تین گز کپڑے میں چھپا کر رکھنے کو مذہب کے ساتھ جوڑ دیا جاتا ہو وہاں تخلیق کار کا کسی عینی دنیا کو تخلیق کرنا بلا جواز نہیں ہوتا۔ یلدرم کی کہانیوں کی یہ مثالی ترکیب یہ مثالی ترکیب ہماری عملی زندگی سے ضرور دُور ہے لیکن ہماری ذہنی زندگی اور خوابوں سے دُور نہیں ہے۔ ڈاکٹر ثریا حسین نے بجا طور پر کہا ہے کہ:

> ''یلدرم کو مکمل طور پر رومانی ادیب اور ''فن برائے فن'' کے نظریے کا پرستار بھی نہیں کہا جاسکتا۔ ان کے سترہ اٹھارہ سال کی عمر میں لکھے ہوئے مقالوں سے ان کے حیرت انگیز طور پر وسیع مطالعے اور وسیع النظری کا اندازہ ہوتا ہے اور دور طالب علمی کے فوراً بعد کے تخلیقی تراجم طبع زاد انشائیوں، افسانوں اور نظموں میں ایک ترقی پسند سیاسی اور سماجی شعور واضح طور پر نظر آتا ہے۔ وہ جاپان کی فتح پر اپنی نظم (مخزن ۱۹۰۵ء) پر خوشی کے شادیانے بجاتے ہیں۔ ''نوجوان ترکوں'' اور ہندوستان کی سیاسی تحریکوں سے ذہنی اور در پردہ عملی وابستگی، پردے کی شدید مخالفت تعلیم نسواں کی پُرجوش عملی حمایت، مسلم معاشرے میں انقلابی قسم کی سماجی اور دینی اصطلاحات، اُردو ٹائپ کی ترویج نظم ونثر میں نئے تجربات کے لیے بذریعہ تقریر، تحریر مسلسل جدوجہد یلدرم کو کسی طرح بھی ایک فرار پرست رومینٹک ثابت نہیں کرتے۔ یلدرم علی گڑھ کے شیدائی تھے لیکن حسرت موہانی کی گرفتاری کے متعلق مضمون میں جو انہوں نے ''خانی خان'' کے فرضی نام سے لکھا (اور جو زمانہ کان پور دسمبر ۱۹۰۸ء میں شائع ہوا) انہوں نے علی گڑھ کو ''وفاداری کا

گوسالہ" قرار دیا۔"(۵)

یلدرم کی بعض تخلیقات (خاص طور پر خیالستان اور حکایات و احساسات) کے حوالے سے ہماری تحقیق ابھی تک اس بات کا جواب نہیں دے پائی کہ آیا یہ محض تراجم ہیں یا یہ ان کی طبع زاد تخلیقات ہیں یا پھر ان کے کچھ حصے ترجمہ ہیں اور کچھ حصے طبع زاد۔ ڈاکٹر ارکن ترکمان کی فاضلانہ مساعی کے باوجود ابھی بہت کچھ ایسا ہے کہ جس کے بارے میں فیصلہ ہونا باقی ہے۔ ڈاکٹر ثریا حسین نے اپنے اس مضمون میں داخلی شہادتوں کو بنیاد بناتے ہوئے یلدرم کے ہاں طبع زاد تخلیق اور ترجمے کے فرق کو سمجھنے کی ایک کسوٹی بنائی ہے۔ یہ یلدرم کی تخلیقات کی تفہیم کا ایک انوکھا اور نادر زاویہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

> "چڑیا چڑے کی کہانی تمثیلی اور حکایہ لیلیٰ و مجنوں سماجی طنزیے "احمد۔ علی گڑھ کا قصہ" سمیت ان تمام طبع زاد افسانوں کا اسٹائل رومانی ادب لطیف سے قطعاً مختلف ہے اور اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یلدرم دو طرح کی نثر لکھ رہے تھے۔ سیدھی سادی بیانیہ جو ان کی طبع زاد کہانیوں میں ملتی ہے اور رومانی جذبات نگاری جو انہوں نے عصری ترکی ادب سے حاصل کی تھی۔"(۶)

ڈاکٹر ثریا حسن نے اس فکر انگیز لیکن مختصر مضمون میں ایک اور تحقیقی فروگذاشت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے اور تحقیقی دیانت کے ساتھ:

> "رپورتاژ ایک فرانسیسی لفظ ہے اور چند سال سے اُردو میں مستعمل ہو چکا ہے۔ رپورتاژ میں رپورٹر بیرونی حقائق کے ساتھ ساتھ ادبی رنگ میں اپنے ذاتی تاثرات بھی پیش کرتا ہے جب کہ رپورٹ یا سفرنامہ محض حقائق پر مشتمل ہوتا ہے۔ چند سال قبل ایک اُردو روزنامے میں شعبۂ اردو الٰہ آباد یونیورسٹی کے ڈاکٹر رفیق حسین نے لکھا تھا کہ گو کرشن چندر کے "پودے" کو اردو کا پہلا رپورتاژ کہا جاتا ہے لیکن یلدرم کے "ہمسفرِ بغداد" کو جو ۱۹۰۴ء میں شائع ہوا اُردو کا اولین رپورتاژ کہنا زیادہ صحیح ہوگا۔
>
> "زیارت قاہرہ و قسطنطنیہ" (۱۹۱۱ء) یلدرم کا دوسرا "رپورتاژ" تھا۔"(۷)

یوں ہم سجاد حیدر یلدرمؒ کے ایک اور ادبی امتیاز سے آشنا ہوتے ہیں۔ ہمیں اس تحقیقی پیش رفت کے لیے ڈاکٹر ثریا حسین کا ممنون ہونا چاہیے۔

اس انتخاب کی دوسری اہم بات قرۃ العین حیدر کا مقدمہ بعنوان ''داستان عہد گل'' ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے باپ پر بہت لکھا ہے اور بڑی محبت لیکن تنقیدی دیانت کے ساتھ۔ یہ مقدمہ پانچ حوالوں سے اہم ہے۔

(الف) اُردو افسانے کے آغاز کا تذکرہ کرتے ہوئے وہ اپنے والد کے حوالے سے جذباتی نہیں ہوئیں بلکہ انہوں نے اُردو ادب کی تاریخ کے ایک دور اور ایک صنف کے حوالے سے پھیلی ہوئی دھند کو صاف کرنے کی کوشش کی ہے۔

> ''اواخر انیسویں صدی سے ''ایسے'' اور ''اسکیچ'' اُردو میں مقبول ہو چکے تھے۔ منشی سجاد حسین، منشی جوالا پرشاد برق، مرزا مچھو بیگ ظریف، نواب سید محمد آزاد اور علی محمود دشمی کے خاکوں نے مختصر افسانے کا بیج بو دیا تھا۔ اردو کے معلیٰ ۱۹۰۳ء میں ''سلسلہ افسانہ ہائے مختصر و مکمل'' از ''شاہد''، ''حرماں نصیب'' از ''شاہد'' اور ''غریب الوطن'' از ''مانی'' موجود ہیں۔ نہ معلوم یہ کون صاحبان تھے۔ مخزن دسمبر ۱۹۰۳ء میں راشد الخیری (جو اس وقت تک منازل السائرہ لکھ چکے تھے) کا ''نصیر اور خدیجہ'' شائع ہوا جس میں دلی کی بیگماتی زبان میں خدیجہ اپنے بھائی نصیر سے ایک بے ساختہ سے خط کے ذریعے بھائی کی کنبے کی طرف سے لاپروائی کا گلہ شکوہ کرتی ہے ''نصیر اور خدیجہ'' میں یقیناً مختصر افسانے کی جھلک موجود ہے۔'' (۸)

(ب) ہماری تحقیق وتنقید چند استثنائی مثالوں کو چھوڑ کر سرسید احمد خان اور ان کی تحریک کے حوالے سے توازن کی حامل نہیں ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس دیباچے میں کچھ ایسے اشارے کیے ہیں جو سرسید تحریک کی متوازن تفہیم میں ہماری معاونت کر سکتے ہیں۔ ہم ایک ایسے معاشرے کا حصہ ہیں جہاں اکیسویں صدی کے آغاز میں بھی اس طرح کے مضامین لکھے جا رہے ہیں کہ سرسید غدار تھے یا محب وطن۔ ایسی صورت حال میں ان تنقیدی اشاروں کی اہمیت دو چند ہو جاتی ہے۔ اگرچہ اقتباسات طویل ہیں لیکن اوپر دیئے گئے موقف کی وضاحت کے لیے ناگزیر ہیں۔

> ''۱۸۵۷ء ہمارے لیے ہر لحاظ سے ایک زبردست واٹرشیڈ ہے اس ہنگامے کے متعلق ڈپٹی نذیر احمد گواہ ہیں کہ جنگ آزادی کے ایک قائد نواب بہادر خاں سیروں زیورات سے لدے دولہا بنے گھوڑے پر سوار دلی کی دوکانیں لوٹتے پھر رہے تھے۔

ہم سرسید کی بے پناہ وفاداری اور انگریز پرستی سے ذرا جھینپتے ہیں مگر ایام غدر میں ''باغیوں'' کی افراتفری، نفاق، پسماندگی خودغرضی اور جہالت کے جو نظارے انہوں نے دیکھے تھے ان کے مقابلے میں صف آرا صاحبان فرنگ کی فتح سے سرسید کا متاثر ہونا لازمی تھا۔

۱۲۲۴ء میں فریڈرک دوئم نے یونیورسٹی آف نیپلز اس لیے قائم کی تھی کہ عرب سائنس و فلسفہ اطالیہ میں پھیل سکے۔

۱۸۷۷ء میں سرسید احمد خاں نے اوکسفرڈ کے نمونے پر (جہاں سے طلباء چھ سو سال قبل بغرض اعلیٰ تعلیم اندلس جایا کرتے تھے) ایم اے او کالج قائم کیا تاکہ مغربی سائنس و فلسفہ ہندی مسلمانوں میں پھیل سکے۔ انگلش لنگویج اینڈ لٹریچر کے نمونے پر سلیس اردو اور ''نیچرل'' شاعری، توہمات اور بدعتوں میں مبتلا قوم کے لیے اسلام کی نئی سائنٹفک توجیہہ اور نئی مسلم مڈل کلاس کے لیے اخلاقی و اصلاحی ''ناول''، ''آرٹیکل'' اور ''ایسے'' (لفظ ''شارٹ اسٹوری'' ابھی مستعمل نہ ہوا تھا۔)

اب مرزا غالب کی عظمت یہ ہے کہ انگریزی سے نابلد ہوتے ہوئے بھی وہ ہمارے پہلے Modern Man ہیں اور سرسید ہمارے Renaissance Man مصلح، صحافی، ادیب، عالم دین، انسان دوست کرم یوگی۔''(۹)

''انگریز سارے ایشائیوں سارے مسلمانوں کو وحشی اور کمتر سمجھتا تھا۔ اب دیکھئے کہ سرسید کس شدید جذباتی اور ذہنی کشمکش سے دوچار رہے ہوں گے۔ وہی انگریز جس کے وہ اتنے مداح ہیں وہ اٹھتے بیٹھتے ہندوستانیوں کی تحقیر کرتا ہے۔ انگریز مشنری اور مورخ اسلام اور پیغمبر اسلام کے خلاف زہر افشانی میں مصروف ہے۔ سرسید لندن سے اپنے گھر خط لکھتے ہیں میرے برتن فروخت کر کے روپیہ بھجوتا کہ لندن میں مزید قیام کر کے ولیم میور کی کتاب کا جواب لکھ سکوں۔ اس وقت ساری دنیا میں محض ایک مسلم قوم باقی رہ گئی ہے۔ سربلند آزاد۔ ایک وسیع سلطنت کی مالک۔ جو پانچ سو سال سے ان کمینی گوری اقوام پر حکومت کر رہی ہے۔ عثمانی ترک! چنانچہ سرسید کے سامنے اب دو آئیڈیل ہیں۔ برطانیہ اور ترکی۔''(۱۰)

(ج) یلدرم کا زمانہ ادبی حوالے سے ہماری نئی روایت کا تشکیلی دور ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب پیروئ مغرب اور مشرق کی بازیافت کے درمیان ایک عجیب و غریب کش مکش موجود تھی۔ یہ ایک ایسا زمانہ تھا جہاں ایک طرف مغرب کی طرف سے عقلیت پسندی اور رومانویت ادبی رجحانات کے طور ہماری ادبی روایت کو متاثر کر رہی تھی تو دوسری طرف رینالڈ وغیرہ کے ناول کے تراجم ہو رہے تھے جنہوں نے آگے بڑھ کر عبدالحلیم شرر، قیسی رام پوری، رئیس احمد جعفری اور نسیم حجازی پیدا کرنے تھے۔ یوں ناول کی صف اور تاریخ دونوں پر اپنے منفی اثرات یوں مترتب کرنے تھے کہ ایک طرف تو اردو میں کوئی بڑا تاریخی ناول نہ لکھا جاسکا اور دوسری طرف خود تاریخ کو ایک علم کے طور پر مسخ کرنے کا عمل بھی ہمارے معاشرے میں رواج پانے لگا۔ قرۃ العین حیدر نے اس تشکیلی دور کا تجزیہ معروضی انداز میں کیا ہے۔

"وہ تشکیلی دور اُردو ادب کا عہد گل تھا، جب نوجوان اہل قلم، شاعر، افسانہ نویس، مضمون نگار اور ادبی رسالوں کے مدیر اردو لٹریچر کی ترقی کی مساعی کو قومی اور تہذیبی فریضہ جانتے تھے۔ نئے اسالیب ادب سرسید اور مولانا حالی کے مشن کے توسیع بھی تھے اور مغرب کی نت نئی ایجادوں کی طرح تازہ اور انوکھے انکشاف بھی نئے ادبی تجربے وہ خود بھی کر رہے تھے اور مغرب سے بھی اخذ کرنے میں مصروف تھے۔ گویا اپنے گپتا، ایرانی، مغل راجپوت مجسموں، تصویروں اور ظروف کے گرد آلود گودام میں موجود مغرب کی سمت دریچے وا کر کے تازہ دم ہونے کے بعد اپنے ذخیرے کی جھاڑ پونچھ کر رہے تھے اور ولایتی فن پاروں کو بھی اپنے سامنے رکھنے میں مصروف تھے۔" (ص ۳۳)(۱۱)

"اردو میں سراج الدولہ یا ٹیپو یا حافظ رحمت خاں یا نواب حضرت محل یا بہادر شاہ ظفر کے متعلق ناول لکھنے کی کس میں ہمت تھی۔ چنانچہ شرر نے ایسے اسلامی تاریخی ناول لکھے جن کا اپنے عہد کی تاریخ سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ رومینٹک آئیڈیلزم قومی احیاء کا ایک لازمی عنصر ہے کولونیل مشرق میں یہ رومانویت آئرش نیشنلزم کی طرح قوم پرستی کے محرکات میں شامل ہوئی لیکن ادب میں بھی ہندو اور مسلم احیاء کا باہم تصادم ناگزیر تھا۔ چنانچہ ایک طرف شرر کے ناول تھے دوسری طرف بنکم چند چٹرجی کا "آنند مٹھ" جو

بنگالی قوم پرستوں کی بائبل بنا، مسلمان اس سے اتنی ہی خفا ہوئے۔ سرکار انگلشیہ سے
وفاداری کی صورت حال یہ تھی سرشار کے ہیرو آزاد پاشا ترکوں کی حمایت میں روسیوں
سے لڑکر آتے ہیں تو بطور ایک "لائل" جانباز افغانوں سے لڑنے چل دیتے ہیں۔
"آنند مٹھ" کے خالق بنگال میں ڈپٹی مجسٹریٹ کا عہدہ سنبھالے رہے۔ اسی دور میں
محمد حسین آزاد، شرر، ریاض خیر آبادی اور میر ناصر علی نے رنگین نثر اور تخیلی انشاپردازی کو
فروغ دیا۔" (۱۲)

(د) اُردو فکشن کی روایت میں سجاد حیدر یلدرم کا کیا مقام ہے، اردو تنقید اس حوالے سے کوئی خاطر خواہ فیصلہ نہیں کرسکی، وہ ابھی تک یہ طے کرنے میں مصروف ہے کہ آیا یلدرم نے طبع زاد افسانے لکھے بھی ہیں یا وہ محض ایک مترجم ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پطرس بخاری، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی، ڈاکٹر سید معین الرحمان اور ڈاکٹر انوار احمد کے مضامین/کتب اور مبارز الدین رفعت کی مرتب کردہ کتاب اور پگڈنڈی یلدرم نمبر یلدرم کی افسانہ نگاری کے حوالے سے اہم ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی اور محمد حسن عسکری جیسے ناقدین نے اپنے مضامین میں یلدرم سے انصاف نہیں کیا۔ قرۃ العین حیدر نے اردو ادب میں یلدرم کے مقام کے حوالے سے کار آمد بحث کی ہے اور ان پر ترکی ادیبوں کے اثرات کے ساتھ ساتھ انہوں نے یلدرم کی رومانویت سے وابستگی کے اسباب کا تعین بھی کیا ہے، ایک مختصر اقتباس دیکھئے:

"اُردو والے Superlatives استعمال کرنے کے بے حد عادی ہیں۔ یلدرم یا کسی
اور قابلِ ذکر ادیب کو اردو کا "عظیم ترین مضمون نگار" یا کسی افسانہ نگار کو "عظیم ترین
افسانہ نگار" یا ناول نویس قرار دینے میں مجھے تامل ہوگا لیکن یقیناً سرسید کے خشک
عقلیت پرستی کے ردعمل کے طور پر ہی رومانیت ظہور پذیر ہوئی۔" (۱۳)

(ہ) قرۃ العین حیدر نے اپنے اس مقدمے میں مغرب اور مشرق کے تہذیبی لین دین کے حوالے سے بصیرت افروز نکتے اٹھائے ہیں۔ ایڈورڈ سعید اور ہومی۔ کے۔ بھابھا کے زیر اثر اردو تنقید میں مابعد نو آبادیاتی رویے کو فروغ حاصل ہوا۔ ڈاکٹر محمد علی اور ڈاکٹر سید محمد عقیل نے اس تناظر میں اہم کام کیا لیکن اس سے پہلے محمد حسن عسکری، سلیم احمد، فتح محمد ملک وغیرہ مغرب کے زیر اثر تخلیق ہونے والے ذہنی اور ادبی رویوں پر سوالیہ نشان قائم کر چکے تھے۔ قرۃ العین حیدر کے ہاں وہ

شدت پسندی اور ردعمل نہیں ہے، جو کہ محمد حسن عسکری، سلیم احمد کی تحریروں کا طرۂ امتیاز ہے بلکہ انہوں نے نسبتاً معروضی انداز میں مغرب اور مشرق کے تہذیبی اور ادبی رشتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وہ نہ تو بے جا طور پر مغرب سے مرعوب ہوئی ہیں اور نہ ہی انہوں نے مشرق کے نام نہاد تفوق کی بات کی ہے، انہوں نے واضح کیا ہے کہ جدید ہندی تہذیب مغربی تہذیب اور ہندوستان کی تہذیبی تجدیدیت کا امتزاجی روپ ہے۔ ایک زمانہ تھا کہ مغرب مشرق کی طرف دیکھتا تھا لیکن مشرق کی تہذیب کے زوال کے بعد یہ صورت حال تبدیل ہوگئی۔ نئی صورت حال کے تقاضے اور طرح کے تھے جس سے نبرد آزما ہونے کے لیے نئی حکمت عملی کی ضرورت تھی۔

> ''آج جب کہ ہماری طرز رہائش، ادبیات بول چال کی زبان افکار وخیالات، حرکات وسکنات تک پر مغرب کی اتنی گہری چھاپ پڑ چکی ہے کہ ہم کو فرزندانِ تثلیث کے اس عمیق نفسیاتی تصرف کا اس وقت بھی اندازہ یا احساس نہیں ہوتا جب ہم نیشنلزم یا حالیہ ''اسلامی تجدیدیت اور بنیادی پرستی'' کے زیر اثر مغربیت سے خود آزاد کرانے کی سعی میں جدید علوم و اصطلاحات اور ذرائع ابلاغ بھی مغربی ہی استعمال کرتے ہیں۔'' (۱۴)

> ''کیا مشرقی ذہن واقعی اوریجنل نہیں رہا تھا؟ یہاں اردو ادب کی بات کی جارہی ہے اور اس سلسلے میں چند تاریخی حقائق پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ قوموں کے عروج و زوال کا اثر مجموعی طور پر ان کے شعر وادب پر منعکس ہوتا ہے۔ سب رس ۱۶۳۸ء میں لکھی گئی تھی پلگرمز پروگریس ۱۶۷۸ء میں لیکن پادری جان بنین نے بے چارے ملاوجہی کو مار گرایا لہٰذا دیکھئے انگریزی فکشن وہاں جا پہنچا جہاں وہ ہے اور اردو جہاں وہ ہے۔ فارسی شاعری چاسر سے بہت قبل عروج پر پہنچ چکی تھی لیکن جدید عالمی ادبی اٹلس پر چاسر کے ہم قوم وہم زبان چھائے ہوئے ہیں۔'' (۱۵)

مشرق آخر زوال کے اس لمحے کی گرفت میں کیوں کر آیا، قرۃ العین حیدر نے اس سوال کا بھی سنجیدگی کے ساتھ تجزیہ کرنے کی سعی کی ہے۔

> ''ہم لوگ انیسویں صدی میں برطانیہ کی سیاسی برطانیہ کی سیاسی تہذیبی اور ذہنی یلغار کا مقابلہ نہ کر سکے کیونکہ ہمارے ہاں آٹھ سو سال قبل باب اجتہاد بند کیا جا چکا تھا۔ حالانکہ

عالم اسلام ہی۔۔۔۔ذہنی اقتصادی اشتراکی تصورات ونظریات کا اولین گہوارہ رہ چکا تھا۔ یورپ کے سیاسی اور ذہنی انقلابات سے صدیوں قبل عراق وایران میں وہ حیرت انگیز اشتراکی اور علمی تحریکیں ابھریں جن کو ''مزدکی'' اور ''زندیقی'' اور ''مرتدانہ'' قرار دے کر کچلا گیا۔ صوفیائے کرام نے ایک طرف Establishment کے خلاف آواز بلند کی دوسری طرف انہوں نے فرائیڈ اور ینگ سے سینکڑوں برس قبل نفسیات کے رموز آشکار کیے۔ فارسی شاعری میں ''رندو میخانہ'' آزادی وافکار کے اور ''شیخ ومحتسب'' تنگ نظری کے سمبل ہے لیکن تنگ نظری کے خلاف اصل اور دُور رس جیت اہل یورپ کی ہوئی۔'' (۱۶)

انہوں نے ان اصولوں کا ادبی صورت حال پر بھی انطباق کیا ہے اور خوب کیا ہے۔

''بات پھر وہیں قوموں کے عروج وزوال تک پہنچتی ہے۔ شیکسپیئر کو انگلستان کا کالی داس کیوں نہ کہا گیا۔ شیکسپیرین ڈراموں کو دیسی جامہ پہنانے والے آغا حشر کاشمیری نہایت فخر سے ''انڈین شیکسپیئر'' کیوں کہلائے۔ سنسکرت ناٹک کی جنم بھومی میں آج ڈرامہ نگاری اس قدر کمزور اور پھسپھسی کیوں ہے؟ مہابھارت، جاتک، پُرانوں، الف لیلہ فارسی حکایات داستانوں اور ''گنجی کی کہانی'' وغیرہ وغیرہ کی سرزمین مشرق میں ''ناول'' اور ''افسانہ'' مغرب سے کیوں آیا۔ یہیں سے کیوں نہ اُگا؟ جب کہ اطالوی نوویلا کے اصل جنم داتا مُورش اسپین کے قصے تھے۔'' (۱۷)

اب کچھ باتیں خود اس انتخاب کے حوالے سے بھی ضروری ہو جاتی ہیں۔ ڈاکٹر ثریا حسین نے یلدرم کی کل ۶۶ طبع زاد تخلیقات (افسانے، مضامین اور تقاریر) اور تراجم کی فہرست دی ہے۔ اس فہرست میں ان کے افسانوی مجموعے ''خیالستان'' اور ''حکایات واحتساسات'' بھی شامل ہیں جنھوں نے ان تخلیقات وتراجم میں سے ۳۸ کو اپنے اندر سمویا ہوا ہے۔ خیالستان میں کل ۱۳ افسانے اور مضامین جب کہ حکایات واحتساسات میں تیرہ افسانے اور بارہ مضامین شامل ہیں۔ ''مرزا پھویا کی یاد میں'' کا ذکر فاضل مرتب نے نہیں کیا۔ ممکن ہے کہ سجاد حیدر یلدرم کی کچھ اور منظومات بھی ہوں لیکن وہ سامنے نہ آسکی ہوں۔ یہ ایک عمدہ انتخاب ہے اور سجاد حیدر یلدرم کی ان تخلیقات کو ہمارے سامنے لاتا ہے جو زیادہ تر ان کے دو افسانوی مجموعوں میں شامل نہیں ہیں۔ یہ

انتخاب دو حصوں میں منقسم ہے، پہلے حصے میں کل چودہ مضامین، افسانے، رپورتاژ اور تراجم شامل ہیں۔

دوسرے حصے میں دو ترکی ڈراموں اور ایک ناولٹ (آسیب الفت) کا ترجمہ شامل ہے۔ جلال الدین خوارزم شاہ، نامق کمال کا طویل ڈرامہ ہے جب کہ ''پرانا خواب'' کے مصنف کے بارے میں کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اسی طرح آسیب الفت کے اصل مصنف کے بارے میں یلدرم نے کچھ نہیں بتایا۔ ڈاکٹر ثریا حسین نے اس ضمن میں لکھا ہے کہ:۔

''آسیب الف (۱۹۱۹ء) پر مصنف کا نام درج نہیں مختصر پیش لفظ میں بھی یلدرم نے اصل مصنف کا کوئی ذکر نہیں کیا۔''

''بیسویں صدی کے تذکرے سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ دبستان ثروت وفنون کے کسی ادیب کی تصنیف بھی نہیں شعبۂ ویسٹ ایشین اسٹڈیز (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) کے کتب خانے میں باوجود تلاش بسیار اس پلاٹ کے کسی ناولٹ یا اس کے مصنف کا کچھ اتہ پتہ نہ مل سکا۔'' (۱۸)

''جلال الدین خوارزم شاہ'' کے حوالے سے ڈاکٹر ثریا حسین لکھتی ہیں:۔

''جدید ترکی ادب کے باوآدم نامق کمال نے یہ ڈرامہ ۱۸۷۵ء میں اس وقت لکھا تھا جب طاقت ور روس انحطاط پذیر دولت عثمانیہ کے صوبجات پر قبضہ کرتا جا رہا تھا۔ عالم اسلام پر چنگیز خاں کے حملے اور مسلمان فرمانرواؤں کے باہم نفاق سے پیدا کردہ حالات کی اس خوں چکاں داستاں میں نامق کمال کا ہیرو جلال الدین خوارزم شاہ ایک colossus کی طرح اسٹیج پر نمودار ہوتا ہے اور جواں مردی سے تاتاریوں کا مقابلہ کرتے ہوئے ایک مسلمان کے ہاتھوں ہی شہید ہوتا ہے۔ انیسویں صدی میں مشرق بالخصوص ترکی کا جو حال زار تھا اس میں اور سات سو سال قبل کی اس حالت میں زیادہ فرق نہ تھا۔ مروجہ وکٹورین میلوڈرامہ سے مختلف اور یونانی اور شیکسپیرین المیے کی سطح کے اس ڈرامے نے ترکوں میں وطن پرستی کی نئی روح پھونکی اور مصطفےٰ کمال اور ان کے ساتھیوں کو نیا عزم و ولولہ بخشا۔'' (۱۹)

''آسیبِ اُلفت'' ایک علامتی ناولٹ ہے جسے پڑھ کر گمان ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کی

آخری دو دہائیوں کا اُردو کا علامت نگار یہ ناولٹ لکھ رہا ہے۔ کچھ حصے دیکھیے:

''ہوا پتوں کو ڈرا کر پریشان کر رہی ہے۔ میدان کے درختوں میں، ایک وہم انگیز حرکت پیدا ہوتی ہے۔ سفید لباس والی عورت، اپنا سوکھا ہاتھ، اپنے چمکدار، شعلہ بار بالوں پر پھراتی ہے اس کی آنکھوں کی چمک، اس لیے مدہم تھی کہ اس نے آنکھیں بند کر لی تھی لیکن اس کے دانت بات کرنے میں بجلیاں گرا رہے تھے اور وہ گہری آواز سے، جو بہت دُور سے آتی معلوم ہوتی تھی، اپنی سرگزشت کہہ رہی تھی۔'' (۲۰)

''سفید لباس والی عورت، تھوڑی دیر کے لیے خاموش ہو جاتی ہے۔ ہوا میں زور پیدا ہوتا جاتا ہے۔ رات کی مبہم وغیر معین ہلکی ہلکی آوازیں آتی ہیں ایسا معلوم ہوتا ہے رات ہونٹ بند کیے کراہ رہی ہے۔ پتوں میں حرکت بند ہے۔ سفید لباس والی عورت ایک ایسی آواز ہے جو اس رات کے شایان ہے، جو اس رات کی وحشت کو پورا کرتی ہے تاریکیوں میں سے کہہ رہی ہے۔'' (ص ۴۸۵) (۲۱)

یہ انتخاب جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے صرف اسی وجہ سے ممتاز نہیں کہ اس میں یلدرم کی بعض بھولی بسری، تحریریں یک جا کر دی گئی ہیں بلکہ قرۃ العین کے مقدمے اور فاضل مرتب کے تفصیلی تحقیقی وتنقیدی مقدمے نے بامعنی بنا دیا ہے۔ یہ دو مضامین تفہیم یلدرم کے حوالے سے بے حد اہمیت کے حامل ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے پاکستان میں اس کتاب کی جب بھی مکرر اشاعت ہو اس پر مرتب کے طور پر ڈاکٹر ثریا حسین کا نام درج ہونا ضروری ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ قرۃ العین حیدر کے اکثر ناقدین اس امر پر متفق ہیں۔ خود انہوں نے اپنے اس ناول کے دیباچے میں اس ناول کی تخلیق کا پس منظر بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"اس نوع کی درجنوں تازہ ترین کتابیں ہر مہینے انگلستان اور امریکہ میں چھپ رہی ہیں۔ اجتماعی ناول رائٹرز نوٹ بک اور فیملی ساگا ان کے علاوہ ہمارے ہاں ان اصناف ادب پر بہت کم توجہ دی گئی ہے، بالخصوص فیملی ساگا آج کل انگلستان میں از حد مقبول ہیں کیونکہ وہاں فیملی ختم ہو چکی ہے۔ ہان سویان انقلاب سے پہلے کے اپنے چینی مشترکہ خاندان کا نقشہ کھینچ چکیں۔ امریکہ میں اشکنازی یہودی کنبوں کے قصوں کا زور ہے۔ اشکنازی یہودی اور اینگلوسیکسن مسیحی دونوں متوازی سماج اپنی اپنی کھوج میں مصروف ہیں۔ بازیافت کی یہ کوشش جب معاشرہ متزلزل ہو زیادہ تندہی سے کی جاتی ہے۔

ذاتی طور پر میرا بیشتر ادب پروستین Recherche Du Temps Perau گمشدہ زمانوں کی تلاش پر مبنی ہے۔

جوں جوں یہ کہانی آگے بڑھتی گئی اس نے میرے لیے ایک ادبی ایڈونچر کی صورت اختیار کر لی۔ عرصہ ہوا جب رالف رسل نے مجھ سے کہا تھا کہ مجھے ایک "لائف اینڈ ٹائمز" قسم کی چیز لکھنا چاہیے۔ اس وقت اس کتاب کا کوئی تصور میرے ذہن میں نہ آیا تھا۔ لیکن جب لکھنے بیٹھے تو تکنیک اور صنفِ ادب آپ سے آپ بن جاتی ہے اور حقیقت افسانے سے عجیب تر ہے۔ چنانچہ ایک 'سوانحی ناول'۔

(کارِ جہاں دراز ہے، دیباچہ، ص ۳۷، مکتبہ اردو ادب، لاہور)

۲۔ دیکھیے تنقید کی آزادی از مظفر علی سید اور کچھ بچا لایا ہوں از وارث علوی۔

۳۔ محمود الٰہی، پیش لفظ، مشمولہ انتخاب سجاد حیدر یلدرم، مرتبہ ڈاکٹر ثریا حسین، لکھنؤ، اتر پردیش اُردو، اکیڈمی اکادمی، ۱۹۸۵ء، ص ۶۔

۴۔ زرغونہ کنول، قرۃ العین حیدر (کوائف نامہ)، مشمولہ قرۃ العین حیدر۔خصوصی مطالعہ، مرتبہ سید عامر سہیل و دیگر، ملتان بیکن بکس، ۲۰۰۳ء، ص ۱۶

۵۔ ڈاکٹر ثریا حسین، ص ۸

۶۔ ایضاً، ص ۱۶،۱۵

۷۔ ایضاً، ص ۲۱،۲۰

۸۔ ایضاً، ص ۵۵

۹۔ ایضاً، ص ۳۳،۳۲

۱۰۔ ایضاً، ص ۳۶،۳۵

۱۱۔ ایضاً، ص ۲۳

۱۲۔ ایضاً، ص ۴۶،۴۵

۱۳۔ ایضاً، ص ۵۷

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۴

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۵

۱۶۔ ایضاً، ص ۲۶

۱۷۔ ایضاً، ص ۲۸،۲۷

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۸

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۷

۲۰۔ ایضاً، ص ۴۸۳،۴۸۲

۲۱۔ ایضاً، ص ۴۸۵

چند ہم عصر ___ ایک جائزہ

ادبی اصطلاح میں خاکہ اُس مختصر تحریر کو کہتے ہیں جس میں خاکہ نگار اپنے موضوع کی شخصیت کا داخلی پوسٹ مارٹم بھی کرے اور کچھ خارجی اوصاف بھی بتلائے۔ داخلی اور خارجی زندگی کے مطالعے کے بعد ان دونوں پہلوؤں میں موجود تضادات کو سامنے لاتے ہوئے اگر ہوسکے تو اُن کے پس پردہ محرکات پر بھی روشنی ڈالے۔ خاکہ نگار کا زاویۂ نگاہ شخصیت کے بیان کے وقت ہمدردانہ ہونا تو ضروری ہے لیکن ساتھ ہی گوشت پوست کا اور دھڑکتا ہوا دل رکھنے والا، دنیا کے ساتھ معاملات رکھنے والا اور خیر وشر کے ایک امتزاجی روپ میں پیش کرے۔ اگر کسی ہم عصر کا خاکہ لکھنا مقصود ہے تو تعصبات و تعلقات سے اجتناب بھی لازم ہے۔ خاکہ نہ تو سراسر عیب جوئی ہے اور نہ ہی یہ خوشامد کے کوہِ گراں کو اپنے کندھوں پر رکھنے کی طاقت رکھتا ہے۔ خاکہ نگاری میں ایک بات اور بھی اہمیت کی حامل ہے کہ خاکہ نگار لکھتے وقت اپنی ذات کو جس قدر پس پردہ رکھنے میں کامیاب ہوگا، خاکہ اُس قدر کامیاب ہوگا اور اگر خاکہ نگار کی شخصیت اس پر حاوی ہوجائے گی تو یہ خاکہ نہیں بلکہ خودنوشت قصیدہ بن جائے گا۔ الغرض خاکہ نگاری کو احترام، تعصب، عقیدت اور اس قبیل کے دوسرے جذبات سے کوئی علاقہ نہیں۔ حقیقت اور صداقت خاکہ نگاری کی دو اہم قدریں جن کے بغیر خاکہ، خاکہ بن ہی نہیں سکتا۔ یحییٰ امجد نے خاکہ نگاری کی تعریف کچھ اس طرح کی ہے:

> ''خاکہ ایک تخلیقی صنف ادب ہے جس میں زندہ شخصیت گوشت پوست کا بدن لیے، علیت کی بھاری بھر کم عباؤں کو دم بھر کے لیے اُتار کر، روزمرہ لباس میں نظر آتی ہے اور ہم انھیں یوں دیکھتے ہیں جیسا کہ وہ تھے نہ کہ جیسا ظاہر کرتے تھے۔'' [اردو میں

خاکہ نگاری، ص ۲۶، فن اور فیصلے]

اس تعریف کی کسوٹی پر اگر مولوی عبدالحق کی خاکوں کی کتاب ''چند ہم عصر'' کی پرکھ کی جائے تو ہمیں یقیناً مایوسی ہوگی۔ اس کتاب میں شامل چوبیس کی چوبیس شخصیات خاکہ کا موضوع نہیں بن سکیں۔ بلکہ ایک سوانحی مضمون کا موضوع بن کر رہ گئی ہیں۔ جن میں اُن کی زندگی کے حالات تاریخ کے طور پر درج کر دیے گئے ہیں اور اُن کی سیرت و کردار اور نظریات کے بیان میں ایک تنقیدی مضمون کا خشک اسلوب اختیار کر گیا ہے لیکن ایک ''عذرِ گناہ'' ہے جو ہمیں ''چند ہم عصر'' کے خاکوں کو خاکہ کہنے پر مجبور کر دیتا ہے اور ان خاکوں کو جدید معیار پر پرکھنے سے روک لیتا ہے اور وہ ہے ماہ و سال کا فرق اور اُس دور میں علم نفسیات کی عدم موجودگی، کچھ باتیں اور بھی ہیں جن کا تذکرہ آگے آئے گا اور جو مولوی صاحب کے حق میں جاتی ہیں۔ ہمیں ''چند ہم عصر'' کے خاکوں پر مغربی اور مشرقی تنقید کے امتزاج سے ہی کوئی محاکمہ کرنا ہوگا۔ ایک کنارے پر کھڑے ہو کر بات کرنے سے لاحاصلی اور یک رُخی کے سوا کچھ حاصل نہ ہوگا۔

اگر ہم چند لمحوں کے لیے ان چوبیس ناموں کو بھول کر اُن کی شخصیات کے اُن پہلوؤں پر غور کریں جو کہ اُن خاکوں میں اجاگر کی گئی ہیں (نام ہماری اس الجھن کو سلجھانے میں کوئی دیر نہ کریں گے، تو بات بالکل واضح ہو جاتی ہے۔ ان تمام لوگوں کی وہ خصوصیات مل کر ایک انسانی تصور اجاگر کر رہی ہیں۔ ایک مثالی انسان کا تصور۔ ایک آدرشی انسان اس زوال یافتہ معاشرے سے جنم لے رہا ہے۔) وہ جو اپنے ماحول اور ارد گرد کے کئی حوالوں سے الگ شناخت رکھتا ہے، اپنی ایک علاحدہ پہچان رکھتا ہے۔ یہ مشرق اور مغرب کا خوبصورت امتزاج ہے۔ اس کے ایک ہاتھ میں سائنس اور دوسرے میں مذہب ہے۔ اس کی سوچ سائنسی ہے۔ یہ اوہام پرستی اور تفرقہ بازی سے دور مذہب کی ایک نئی تفہیم کر رہا ہے۔ یہ زندگی کو مہذب بنانے کے خواب دیکھ رہا ہے۔ نہیں نہیں یہ تو زندگی کی پرت الٹنے اور اگلے صفحے پر ایک خوبصورت تحریر لکھنے کے لیے عملی طور پر کوشاں ہے۔ علم اور عمل کے سنگم پر کھڑا یہ شخص عملی ذہانت کا حامل ہے۔ یہ ایک نیا علم الکلام پیدا کر رہا ہے۔ اس کے ہاں بالغ نظری بھی ہے اور صحیح قوتِ فیصلہ بھی۔ یہ سیاسی، سماجی، تاریخی، تہذیبی اور مذہبی شعور رکھتا ہے۔ یہ گذرے ہوئے کل کو خواہ وہ اچھا تھا یا برا حیرت و حسرت کی نگاہ سے نہیں دیکھتا بلکہ اُس کی نگاہ دور رس آنے والے کل پر ہے۔ اس کا تہذیبی سرمایہ آنے والے روشن اور نکھرے

نکھرے ہوئے دن اور تاریکی کو نور میں بدلنے والی سحر کا نغمہ خواں ہے۔ یہ زندگی اور اس کی متعلقات اور حادثات کو اسباب وعلل کی کسوٹی پر پرکھنے اور ماضی سے عبرت پکڑ کر آنے والے دور کی منصوبہ بندی کرنے والا شخص ہے۔ یہ دین اور دنیا کو ساتھ لے کر چلنے والا انسان ہے۔ رہبانیت اس کے ڈر سے خانقاہوں اور مدرسوں میں پناہ لینے پر مجبور ہو رہی ہے لیکن اس کا تعلق نہ تو مدرسے کے 'ملا' سے ہے اور نہ کسی خانقاہ کے مجاور سے۔ اس نے زندہ رہنے، مفاہمت اور سمجھوتہ کرنے، زندگی کو Cause and Effect (علت اور معلول) کے آئینے میں دیکھنے، دنیا کو سمجھنے اور معاملات کا تجزیہ کرنے کا ہنر براہِ راست زندگی سے حاصل کیا ہے۔ یہ صاحبِ نظر، دین اور اخلاقِ حسنہ کا دامن بھی تھامے ہوئے ہے اور دنیا کو بھی برت رہا ہے۔ یہ دین کے بارے میں اس امر سے آگاہ ہے کہ یہ ایک بہترین ضابطۂ حیات ہے اور بدلتے ہوئے حالات کا ساتھ دے سکتا ہے۔ تنگ نظری، رہبانیت ترکِ دنیا نہیں 'ملائیت' ہے۔ دین کو اُس کی اصل حالت میں دیکھنے اور دکھانے کی صلاحیت اُس کا خاصہ ہے۔ یہ افادی، عملی اور ترقی پسند انسان کا تصور ہے۔ عبدالحق کی اقلیم میں کسی تنگ نظر، متعصب کا گذرنا ممکن تھا۔ یہ چوبیس کے چوبیس انسان اُس آدرشی انسان کا پَرتو ہیں، مکمل نہ سہی، کچھ رنگ، کچھ نقوش تو اس تصور سے مستعار لیے ہوئے ہیں اور تھوڑا سا غور کرنے پر ہم انھیں پہچان لیتے ہیں۔ ہمارے اور اُن کے درمیان اُنسیت کا ایک حوالہ ہے۔ یہ ہمارے جانے پہچانے لوگ ہیں۔ ہمارے ادب کا ایک حصہ ان کے تذکرے کے بغیر مکمل ہی نہیں ہو سکتا۔ یہ وہ لوگ ہیں جو انیسویں صدی کے نصف آخر کے زوال میں اصلاح کی علامت بن کر طلوع ہوئے ہیں۔ یہ زندگی کا رخ بدلنے اور معاشرے میں اپنے کردار و عمل کے ذریعے اور سوچ کے ذریعے ایک مثبت تبدیلی کے خواہاں ہیں۔ یہ سرسید اور اس کے رفقا ہی تو ہیں، جنھوں نے سرسید کے آدرشی انسان کو اپنا دل، دماغ اور دھڑکنیں بخش دی ہیں۔ سرسید کا مثالی انسان حالی، مولوی چراغ علی، سید محمود، حسرت موہانی، محسن الملک اور وحید الدین سلیم کی شخصیتوں کے اندر سے جھلکتا ہوا دکھائی دے رہا ہے۔ اگرچہ ان شخصیات کی تعمیر و تشکیل میں انفرادی رنگ بھی نمایاں ہے اور ان کی اشکال اور اعمال بھی مختلف ہیں لیکن اُن کی فکر میں یک گونہ مماثلت موجود ہے اور وہ سوچ اور فکر اصلاح اور تبدیلی کی سوچ اور فکر ہے۔ ان میں اکثر شخصیات کا دل بھی اکٹھے دھڑکتا ہے اور دماغ میں بھی ایک ہی سوچ در آتی ہے۔

عبدالحق خود سرسید تحریک سے وابستہ رہے ہیں اور اُن کے اسلوب پر حالی کے اثرات پہلی ہی نظر میں دکھائی دے جاتے ہیں۔ اس لیے وہ اب بھی ادب کے افادی نقطۂ نظر کے مبلغ ہیں۔ ''چند ہم عصر'' اسی سلسلۂ تبلیغ کی ایک کڑی ہے۔ عبدالحق بھی سرسید تحریک کی طرح معاشرے کو مہذب بنانے کی فکر میں ہے۔ اس لیے خاکہ نگاری سے اس کا مقصدِ اولیٰ لوگوں کے اندر ایک مہذب معاشرے کے اوصاف پیدا کرنا ہے۔ عبدالحق کے خاکوں میں معاشرے کو اعلیٰ اقدار سے روشناس کرانے، مثبت اقدار کو رواج دینے اور تہذیب اور تربیتِ نفس کی خواہش انگڑائیاں لیتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اس کے ہاں مثالی انسان کے مثالی اوصاف اسی واسطے اجاگر کیے گئے ہیں کہ وہ لوگوں کے لیے باعثِ تقلید بنیں۔ مقصدیت نے عبدالحق کے کئی ہنر عیب میں تبدیل کر دیے ہیں۔ خوبصورت قدروں اور قابلِ تقلید اور مثالی اوصاف کی تلاش و جستجو میں یہ خاکے اپنا فطری و فنی حسن کھو بیٹھے ہیں۔ اچھی عادتوں کو اپنانے کا درس دینے کی خاطر سرسید تحریک کے اُن لوگوں کے اندر موجود اوصاف کو معیار بنا کر پیش کیا گیا۔ اس طرح یہ خاکے شخصیت کی تصویر نہیں بن پائے بلکہ محض چند اوصاف اور اقدار کا مجموعہ بن کر رہ گئے ہیں۔ مولوی صاحب نے سادہ مزاجی، سلامت روی، مقصد کی لگن، انسان دوستی، وسیع القلبی، وسعتِ نظر، وضع داری، علم دوستی اور دوسرے اچھے اوصاف کو اپنے موضوعِ خاکہ لوگوں میں تلاش کر کے عام لوگوں کے لیے ایک مثالی اور آدرشی فلسفۂ خیر وضع کیا ہے۔ چند مثالیں:

سرسید کے متعلق لکھا:

> ''انسان کی اصل فضیلت و برتری اُس کے اخلاق میں ہے۔ سرسید کی کامیابی کا راز اُن کے اخلاقِ حمیدہ میں تھا۔''
>
> ''اگرچہ وہ مذہب اور اسلام کے شیدائی تھے مگر تعصب اُن میں نام کو نہ تھا۔''

حالی کے بارے میں یوں لکھا:

> ''تعصب اُن میں نام کو نہ تھا۔ ہر قوم اور ملت کے آدمی سے خلوص اور محبت سے پیش آتے تھے۔''
>
> ''مولانا کی شخصیت میں دو ممتاز خصوصیتیں تھیں: ایک سادگی دوسرے درد دل۔''
>
> ''خاکساری اور فروتنی خلقی تھی۔''

''نام و نمود چھو کر نہیں گیا تھا۔''

''مروت کے پتلے تھے۔''

سید محمود کی خوبیوں کا تذکرہ یوں کیا ہے:

''وہ اخلاق سے مستثنیٰ تھے۔ ایک اجنبی سے اجنبی شخص بھی جب اُس سے ملتا تو وہ اس کی وسعتِ اخلاق سے اس قدر خوش ہوتا تھا جتنا وہ عمر بھر کے گہرے اور بے تکلف یار سے مل کر ہو سکتا ہے۔''

''بے تکلف اور سادہ زندگی بسر کرتا تھا۔ جس میں نہ نئے فیشن کو دخل تھا اور نہ پرانی وضع کا زور چلتا تھا۔''

''چاہتے تو اس قدر دولت اور شہرت حاصل کر سکتے تھے جو دوسروں کی قدرت سے باہر ہے لیکن انھوں نے حقارت سے اس پر نظر ڈالی اور مستانہ وار ٹھکرا کر چلے گئے۔''

راس مسعود کے حوالے سے ان خصوصیات کو اجاگر کیا:

''تعصب اُن کے مزاج میں نام کو نہ تھا۔ ہر مذہب اور ملت کے لوگ اُن کے دوست تھے۔''

''بڑے ذہین اور طباع تھے۔ مطالعہ کا بڑا شوق تھا اور بڑا اچھا کتب خانہ جمع کیا تھا۔''

چراغ علی مرحوم کے بارے میں یوں سخن طرازی کی:

''مطالعہ میں بے حد شغف تھا۔۔۔۔ اور انتہا ہے کہ بیت الخلا میں بھی کتابیں رہتی تھیں اور وہاں بھی پڑھنے سے نہیں چوکتے تھے۔''

''بہت سیر چشم اور عالی ظرف واقع ہوئے تھے۔''

ڈاکٹر اقبال کے حوالے سے یوں کہا:

''وہ علم دوست اور علم کے شیدائی تھے اور حقیقی معنوں میں پروفیسر۔''

''وہ بے حد بے نفس شخص تھے۔''

مولوی صاحب کی انسان دوستی اور ان اعلیٰ اخلاقی اقدار کی تلاش و جستجو صرف بڑے اور عظیم لوگوں تک محدود نہیں بلکہ انھوں نے ان خصوصیات کو نام دیو مالی اور نور خاں جیسے عام لوگوں میں بھی ڈھونڈ نکالا ہے۔ انسانیت اور انسانی قدروں پر بڑے لوگوں کا قبضہ، ایمانداری، عزت

نفس، سیرت کی دیگر اچھائیاں تمام لوگوں میں پائی جاسکتی ہیں۔ انسان بنیادی طور پر خیر اور بھلائی کا علم بردار ہے۔ یہ مولوی صاحب کا مسلک ہے۔ انھوں نے مقصد کی دھن کو نام دیو میں اور ہمدردی، نیک نفسی، عزتِ نفسی اور وضع داری کو نور خاں کے اندر تلاش کر کے اُسے گدڑی کا لعل بنا دیا ہے۔ عبدالحق کے خاکوں میں کچھ لوگ تو اس کے رفقا ہیں اور کچھ میں اُس کے اس انسان کی جھلک ملتی ہے جو علی گڑھ کی تہذیب میں ڈھل گیا۔ اگر چہ وہ نہ تو اعلیٰ تعلیم یافتہ ہیں اور نہ انھوں نے علی گڑھ کی مخصوص تہذیب کو دیکھا ہے۔ نور خاں اور نام دیو موخر الذکر قبیلے سے تعلق رکھتے ہیں اور جن کی سیرت میں بھی انسانی اقدار اپنی بہار دکھلا رہی ہیں۔ بقول مولوی عبدالحق:

''سچائی، نیکی، حسن کسی کی میراث نہیں۔ یہ خوبیاں نیچی ذات والوں میں بھی ایسی ہوتی ہیں جیسی اونچی ذات والوں میں۔''

ان دونوں خاکوں کے حوالے سے خصوصاً اور دوسرے خاکوں کے حوالے سے عموماً ایک بات عبدالحق کے ہاں نظر آتی ہے۔ خاکہ نگار جب ایک آدرش کے تحت چند اوصاف اور اقدار کو ایک شخصیت میں تلاش کرنا شروع کرتا ہے تو وہ ایسی خصوصیات تلاشنے کی کوشش کرتا ہے یا اُن اوصاف کو دریافت کرنے کی سعی کرتا ہے جو خود اس کی شخصیت کا حصہ ہوں یا پھر ایسے اوصاف جو اس کی شخصیت کا حصہ بننے سے رہ گئے ہوں۔ لیکن اس کی نظر میں مثالی ہوں۔ علمِ نفسیات میں اسے Projection یا اظلال کہتے ہیں۔ اس کی رو سے انسان اپنی خوبیاں یا خامیاں دوسروں میں تلاش کرتا ہے یا اُن کے سرتھوپ دیتا ہے۔ عبدالحق کے ہاں بھی اپنی ذات اور اپنے موضوع خاکہ لوگوں کے کردار اور اوصاف کی مماثلت کی تلاش کی خواہش نظر آتی ہے۔

''چند ہم عصر'' کے یہ خاکے شخصیت نگاری کے حوالے سے انتہائی کمزور ہیں۔ مقصدی نقطۂ نظر نے مولوی صاحب کے فن کو کافی نقصان پہنچایا ہے۔ وہ صرف خوبیوں کے مدح خواں بن کر رہ گئے ہیں۔ خامیاں اُن کے ہاں جھلک بھی نہیں دکھا سکتیں۔ اگر ناگزیر طور پر کہیں کسی شخص کے کردار کی کوئی کمزوری سامنے آئی بھی ہے تو مولوی صاحب نے بھاگتے دوڑتے اور چلتے چلتے اس کا سرسری تذکرہ کیا ہے اور پھر اپنی پرانی ڈگر پر لوٹ آئے ہیں۔ اس فنی کمزوری کی کئی وجوہات ہیں۔ شخصیت میں موجود خیر و شر کے پہلو ساتھ ساتھ چلتے ہوئے مولوی صاحب کے قلم کے ذریعے افادیت اور مقصدیت کی وجہ سے یوں الگ ہوئے ہیں کہ شخصیت کا خیر والا حصہ سامنے اُجلا اُجلا

اور روشن موجود ہے لیکن شر کا پہلو کہیں شاید گم ہو گیا ہے۔ اس روش نے ان شخصیات میں ایک ادھورا پن پیدا کر دیا ہے۔ مولوی صاحب دراصل لوگوں کو صرف ان شخصیات کا روشن پہلو دکھا کر تقلید پر آمادہ کرنے کی خواہش میں اپنے موضوع خاکہ لوگوں سے زیادتی کر گئے ہیں۔ انھوں نے اپنے موضوع اشخاص کو عام انسانی سطح سے بلندی پر زندگی کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ وہ سیرت و کردار کی اتنی بلندی پر ہیں کہ قاری اُن کی طرف تحسین بھری نظروں سے تو دیکھ سکتا ہے لیکن اُن کے ساتھ حزم واحتیاط اور دامن بچا بچا کر زندگی گذارنے کی خواہش بھی اُس کے نزدیک غلط تصور ہو گی۔ مولوی صاحب کے قلم نے اُن لوگوں کو عظمت سے ہم کنار کرنے کی کوشش میں لوگوں کی محبتوں سے محروم کر دیا ہے۔ یہ بلند کردار لوگ قابل تعریف تو ضرور لگتے ہیں لیکن ان کے نقشِ کف پا پہ سجدہ کرنا قیامت سے کم نہیں۔ ایک عام انسان ان کی تقلید کرنے کی خاطر زندگی کا پسندیدہ اسلوب ترک نہیں کر سکتا۔

عبدالحق نے جن لوگوں کا خاکہ لکھا ہے وہ یا تو اُس کے ساتھ کسی نہ کسی حوالے سے متعلق رہے ہیں یا پھر وہ اُن سے حد زیادہ متاثر ہے۔ احترام کے رنگ میں قلم ڈبو کر جو اسلوب مولوی عبدالحق نے اختیار کیا ہے، اُس نے ان خاکوں کو ہی نہیں ان شخصیات کو بھی بے رنگ کر دیا ہے۔ ان کی زندگیاں بشری تقاضوں سے عاری تو نہ تھیں۔ یہ لوگ صرف خیر کے لیے ہی تو وقف نہ تھے۔ ان میں شر بھی فطری طور پر ایک نسبت سے ملا ہوا تھا۔ یہ زندگیاں صرف سنجیدگی سے ہی عبارت نہ تھیں۔ شرارت اور شوخی بھی ان کا خاصہ ہو گی لیکن عبدالحق نے شخصیت نگاری کے جدید تقاضوں کا ساتھ نبھانے کی بجائے مشرقی پن کا ثبوت دیا ہے۔

بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> ''جب ایک مشرقی، مشرقیوں کی، مشرقی انداز میں شخصیت نگاری کر رہا ہو تو پھر ایسی تشنگی یقینی سی ہو جاتی ہے۔''

اگر اس بات کے تجزیے کے لیے سرسید کے خاکے کی طرف رجوع کیا جائے تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ سرسید کا یہ خاکہ بھی مدلل مداحی سے آگے نہیں بڑھ پایا۔ عظمت کا جو احساس مضمون پڑھ کر ہوتا ہے اصل سرسید اس کی دھند میں کہیں کھو جاتا ہے۔ غیر جذباتی انداز اگرچہ تحریر کے تاثر کو بڑھانے کے لیے اپنایا گیا ہے اور سرسید کے بارے میں دو ایک مخالفانہ باتیں بھی کی گئی ہیں لیکن وہ

سرگوشی سے بڑھ نہیں سکی اور قاری اور مضمون نگار کے درمیان اعتبار کا رشتہ قائم ہونے سے قبل ہی ٹوٹ گیا ہے۔ اس مضمون کی ایک بڑی خامی یہ ہے کہ سرسید کے بارے میں معلومات زبردستی ٹھونسنے کی کوشش کر رہا ہے کہ اصل سرسید تو یہ ہے جس کی تصویر میں دکھا رہا ہوں لیکن سچ تو یہ ہے کہ سرسید کے ان دو تین فقروں نے سرسید کو موضوع بنانے والے کسی بھی شخص کا اس طرح اعتبار قائم نہیں ہونے دیا، جو سرسید نے اپنے بارے میں خود لکھے:

> "میری لائف میں سوا اس کے کہ لڑکپن میں خوب کبڈیاں کھیلیں، کنکوے اُڑائے، کبوتر پالے، ناچ مجرے دیکھے اور بڑے ہو کر نیچری، کافر اور بے دین کہلائے اور رکھا ہی کیا ہے۔"

اس سرسید سے تو ہم غیر مشروط محبت بھی کرنے پر خود بخود آمادہ ہو جاتے ہیں کہ یہ ہم میں سے ہے۔ ہم جیسے کام کر رہا ہے۔ ہمارے انداز میں زندگی گزار رہا ہے اور اس پر پردے نہیں ڈال رہا لیکن جو سرسید مولوی صاحب کے ہاں ہے اس کا مشروط احترام بھی ناممکن ہے، کچھ یہی حال مولوی صاحب کی دوسری موضوع شخصیات کا ہے۔

ان خاکوں میں ایک عیب اور ہے۔ یہاں پر شخصیت کا مطالعہ انتہائی سطحی اور ظاہری ہے۔ میں نے تمہید میں کہیں ذکر کیا تھا کہ ماہ و سال کے حوالے سے ہم مولوی صاحب سے شخصیت کے نفسیاتی مطالعے کے مجاز نہیں لیکن وہ جو ایک ژرف نگاہی ہوتی ہے اور آنکھ شخصیت کے باطن تک اترتی چلی جاتی ہے اور شخصیت اپنے اندرونی تضادات، خواہشوں، حسرتوں، حیرتوں اور خوابوں سمیت باہر آن موجود ہوتی ہے۔ وہ بات ان خاکوں میں نہیں پیدا ہو سکی۔ شخصیت جو کچھ خود دکھا رہی ہے وہ ان خاکوں میں بھی موجود ہے لیکن جو کچھ آدمی خود سے بھی چھپاتا ہے لیکن کہیں نہ کہیں اندر کا آدمی اپنی جھلک دکھا جاتا ہے۔ یہ خاکے اس بات سے خالی ہیں۔ یہاں نہ تو اندر کے آدمی کو اپنی جھلک دکھانے کی اجازت مل پائی ہے اور نہ ہی موضوع شخصیت کو اپنی عبا و قبا اتارنے کی۔ ظاہری خصوصیات کے بیان نے ان خاکوں کو یک رخا بنا دیا ہے۔ چند مثالیں:

> "مرحوم ہماری قدیم تہذیب کا بے مثال نمونہ تھے۔ شرافت اور نیک نفسی اُن پر ختم تھی، چہرے سے شرافت، ہمدردی اور شفقت ٹپکتی تھی اور دل کو اُن کی طرف کشش ہوتی تھی۔" [مولانا حالی]

''جب اُن کے اخلاق پر نظر ڈالتے اور اُن کی شرافت نفس، عالی ظرفی، رواداری، انکسار اور ادب اور شفقت، دوستی اور محبت، حیا اور خودداری کو دیکھتے تھے تو دل بے اختیار اُن کی طرف کھنچتا تھا۔'' [ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری]

یہ تو تھی اُن ظاہری صفات کی تلاش کی چند مثالیں لیکن طرفہ ستم یہ ہے کہ مولوی صاحب نے مشرقیت کو نبھاتے ہوئے اور اسلوب میں احترام پیدا کرتے ہوئے اور منصب فرشتہ پر فائز کرنے کی خاطر اُن کے ساتھ ''مرحوم'' کا لاحقہ بھی بطور دم چھلے کے استعمال کیا ہے۔ لیکن یہ بات بھی اُن کے گرد کھنچے ہوئے احترام وتقدس کے ہالے کے رنگوں کو گہرا نہیں کر سکی۔

چند خاکوں میں صاحبِ خاکہ کے بارے میں خلقِ خدا میں پھیلی ہوئی عام باتوں کا تذکرہ موجود ہے جو کہ شخصیت کے رنگارنگ ہونے کی طرف اشارہ ہے لیکن اس کے بعد مولوی صاحب کا رویہ دو طرح کا ہوتا ہے یا تو وہ چپ چاپ دو تین متضاد باتیں کر کے آگے بڑھ جاتے ہیں یا پھر اُن لوگوں کے بارے میں جن سے معاشرہ میں عام پھیلی ہوئی باتیں بتلا کر ایک معذرت خواہانہ رویہ اختیار کر لیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے وکیل صفائی کا روپ دھار لیا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ درست کہ خاکہ نگار کو اپنے موضوع خاکہ کی عبا و قبا ہمدردانہ انداز میں اور آرام سے اتارنی چاہیے۔ لیکن مولوی صاحب تو اس عبا و قبا کے ساتھ سر پر کلاہ بھی رکھنے کو بے تاب نظر آتے ہیں۔

محمد علی والے خاکے میں نسبتاً خاکے کا انداز پیدا ہو گیا ہے۔ چند تشبیہوں کے ذریعے اُن کی شخصیت کے چند متضاد رخ ہمارے سامنے آ جاتے ہیں لیکن چراغ علی، علی بلگرامی اور سید محمود کے بارے میں لکھی گئی باتیں معذرت خواہی اور صفائی پیش کرنے کی ذیل میں آتی ہیں۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

''وہ مختلف متضاد اور غیر معمولی اوصاف کا مجموعہ تھے۔ اگر انھیں ایک آتش فشاں پہاڑ یا گلیشیئر سے تشبیہ دی جائے تو کچھ زیادہ مبالغہ نہ ہوگا۔ ان دونوں میں عظمت و شان ہے لیکن دونوں میں خطرہ اور تباہی ہے۔'' [محمد علی]

''مولوی چراغ علی مرحوم بحیثیت ایک عام انسان کے بھی عجیب و غریب شخص تھے اور یہی وجہ ہے کہ اُن کی نسبت رائے قائم کرنے میں اکثر لوگوں کو مغالطہ ہوا ہے۔''

[مولوی چراغ علی]

"میں اخیر زمانہ میں "سید محمود" کو ایک شاندار "انسانی کھنڈر" کہا کرتا تھا لیکن کیا کھنڈر ہم کو عزیز نہیں ہوتے؟ کیا کھنڈروں کی وقعت ہمارے دلوں میں نہیں ہوتی؟ کیا ہم گوارہ نہیں کر سکتے ہیں کہ زمانے میں زندہ یادگاریں جو زندہ ثبوت ہیں ہماری تہذیب وشائستگی کا دنیا سے نیسا فیسا ہو جائیں۔" [سید محمود]

ان شخصیات کے بارے میں تاویلات نے اُن کو کوئی فائدہ پہنچایا ہو یا نہ پہنچایا ہو خاکوں کی ادبیت اور حسن ضرور مجروح ہوا ہے جس شخصیت کا تذکرہ ہے۔ اس کے عہد کی خصوصیات بھی ان خاکوں میں موجود ہیں۔ اس دور کی تحریکیں، رویے، رجحانات اور ان کے حوالے سے اُن شخصیات کے کارہائے نمایاں بھی واضح ہو گئے ہیں۔ شخصیت، اُس کا عہد، اس کے عہد کے لوگ، شخصیت کی سوچ، ردّ عمل، لوگوں کی سوچ اور ردّ عمل ان خاکوں کا ایک خوبصورت وصف ہے۔ مولوی صاحب نے عہد کے حوالے سے شخصیت کا مطالعہ کیا ہے۔ اس کی خوبصورت مثال سرسید، سید محمود، میرن صاحب، حالی، کمال اتاترک کے خاکے ہیں۔ سرسید کے خاکے میں پوری علی گڑھ تحریک بھی سرسید کے حالاتِ زندگی کے ساتھ موجود ہے۔ اس زمانے کے زوال کے ساتھ اصلاح پرستی کی تحریک اور اُس کے خلاف اودھ پنچ اور دوسرے لوگوں کا ردّ عمل بھی صفحۂ قرطاس پر بکھر گیا ہے۔ سید محمود کی ذات کے حوالے سے بھی اُس دور کے واقعات پر کافی روشنی پڑتی ہے۔ میرن صاحب کا خاکہ ہمیں غالب کے عہد کی یاد بھی دلا جاتا ہے اور سرسید کے عہد کی بھی۔ یہ خاکہ کردار نگاری کی خوبصورت مثال کہا جا سکتا ہے۔

کمال اتاترک اور اُس کا عہد، اُس عہد کے جدید رویے، قدیم کا جھگڑا، مولوی کی ذہنیت کا تجزیہ اور اس کے مقابلے میں جدید طرزِ زیست اور مغربی تہذیب سے آشنائی، یہ تمام باتیں ان خاکوں میں دلچسپی کے عنصر کو پیدا کر رہی ہیں۔ صاحبِ خاکہ کے ساتھ ساتھ قاری کو اُس عہد سے بھی روشناسی حاصل ہو جاتی ہے۔ اس طرح مولوی صاحب کے خاکے ہماری معلومات بھی بڑھا رہے ہیں۔ یہ بیک وقت مولوی صاحب کا عیب بھی ہے اور ہنر بھی۔ عیب یوں کہ اس طرح خاکے غیر ضروری تفاصیل کی وجہ سے بہت طویل ہو گئے ہیں اور ہنر اس طرح کہ صاحبِ خاکہ اپنے زمانے میں سانس لیتا اور زندگی گزارتا دکھائی دیتا ہے۔

مولوی صاحب کے خاکوں میں جو بات کھٹکتی ہے وہ سنجیدگی، متانت اور وقار ہے۔ اگر چہ یہ سنجیدگی بوجھل نہیں لیکن خاکے میں شوخی کا انداز اس کے اعتبار کو بھی بڑھاتا ہے اور یہ خاکے کی اہم ضرورت بھی ہے کہ خاکہ نگار ہلکے پھلکے انداز میں تبسم کو لبوں پر لاتے ہوئے شخصیت کے پوشیدہ گوشوں تک قاری کی رسائی کراتا جائے۔ مولوی صاحب کے خاکوں میں شوخی ابھی ظاہر ہوا ہی چاہتی ہے کہ سنجیدگی اُس کو دبا دیتی ہے۔ اس کی مثال محمد علی، میرن صاحب، حسرت موہانی اور کمال اتاترک کا خاکہ ہو سکتی ہے۔ مولوی صاحب کے ہاں سنجیدگی کی اس فراوانی کی کئی وجوہات ہو سکتی ہیں۔ مثلاً اُن کا ایک نقاد اور محقق ہونا اُن کی اپنی سنجیدگی اور متانت، مقصدیت کا کوہِ گراں، پھر مولوی صاحب ان شخصیات میں سے کچھ صفات چن کر لوگوں کو اُن کی تقلید پر مائل کرنا چاہتے تھے۔ ان تمام باتوں نے مل کر مولوی صاحب کو ''دوزخی'' اور ''گنجے فرشتے'' جیسے خاکے لکھنے سے روک دیا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ مولوی صاحب ہنسنے ہنسانے کے ہنر سے آگاہ اور واقف تو تھے لیکن مقصد کی مجبوری نہ انھیں ہنسنے دیتی ہے نہ وہ قاری کو ہنسانے کا سامان کر سکتے ہیں۔

اگر چہ یحییٰ امجد کچھ وجوہات کو بنیاد بنا کر ان خاکوں کو خاکہ نہیں مانتے لیکن یہ خاکے، خاکے ہی ہیں۔ ان میں شخصیت بھی موجود ہے اور ان کی زندگی کی دھوپ چھاؤں بھی۔ بات صرف اتنی ہے کہ شخصیت چھاؤں میں زیادہ آ گئی ہے اور قاری کے پاس کوئی وسیلہ نہیں کہ وہ شخصیت کو دھوپ میں لا کر دیکھ سکے۔ شاید مولوی صاحب کو بھی قاری یا صاحبِ خاکہ میں سے کسی کی آنکھیں چندھیا جانے کا احساس تھا۔

[ماہِ نو، مارچ ۱۹۹۲ء]

آزاد ـــــ ایک بے مثل مرقع نگار

مرقع نگاری کوئی صنفِ ادب نہیں بلکہ ایک طرح کا مرکب طرزِ اظہار ہے، جس میں فنکار الفاظ میں کسی چیز، فضا، شخصیت یا مناظرِ فطرت کی تصویریں بناتا ہے۔ خونِ جگر کی نمود سے ان تصویروں میں ایسے رنگ بھرتا ہے کہ یہ تصویریں زندہ اور متحرک بن جاتی ہیں۔ فنکار کا فن ان میں زندگی کی لہر دوڑا دیتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ تصویریں خود ہی اپنی کتھا سنا رہی ہیں۔ یہ تصویریں مختلف قسم کی ہوسکتی ہیں۔ آقائے اردو مولانا محمد حسین آزاد نے اس فن کو وہ عروج بخشا ہے کہ اردو کا کوئی اور ادیب اس حوالے سے آج تک ان کی ہمسری کا دعوٰی نہیں کرسکتا۔ آزاد کے ہاں مرقع نگاری اس کی تمام کتابوں میں موجود ہے۔ اگرچہ ''آبِ حیات'' اور ''نیرنگِ خیال'' دیگر کتابوں سے مرقع نگاری کے لحاظ سے بہتر ہیں، لیکن ''قصصِ ہند'' اور ''دربارِ اکبری'' میں بھی مرقع نگاری کی خوبصورت مثالیں فوراً قاری کی توجہ اپنی طرف مبذول کرا لیتی ہیں۔

آزاد کے ہاں ہر قسم کے مرقع موجود ہیں۔ شخصیات کے، تاریخ کے، واقعات کے، مناظرِ فطرت کے، مجرد غیروں کے۔ اس کے ہاں ہر قسم کی تصویریں ہیں۔ مفرد بھی اور مرکب بھی۔

آزاد ایک رومانوی ذہن رکھنے والا آدمی ہے۔ اس کے ہاں تخیل کی مدد سے ماضی کو زندہ کرنے کی خواہش انگڑائیاں لیتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ وہ ماضی کو لفظوں میں زندہ کرنے کے ہنر پر قادر ہے۔ وہ اپنے تخیل کی مدد سے ماضی کو دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ اس کا تخیل ماضی کی زندہ تصویریں بناتا ہے۔ ماضی کے ساتھ اس کی عقیدت اس کے تخیل میں ماضی کی زندہ تصویریں بنا دیتی ہے۔ وہ خود کو پرانی لکیر کا فقیر گردانتے ہوئے خود کو گذرے ہوئے ماضی کا جزو بنا دیتا ہے۔ تخیل اُسے دورِ ماضی میں لے جاتا ہے اور وہ ماضی کو کرید کرید کر سنوار بنا کر اور سجا کر قاری کے

سامنے رکھ دیتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ ماضی کے تمام اتار چڑھاؤ، اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے۔ وہ ماضی کے جس واقعے یا قصے کو بیان کرتا ہے، اس کی مکمل تصویر ہماری نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے۔ اُسے لفظی مصوری کے ذریعے ماضی کی زندگی بخشنے پر ایک انوکھی قدرت حاصل ہے۔ ''قصصِ ہند'' میں جنگ کا یہ منظر دیکھیے:

''پیادے پیادوں سے لپٹ گئے۔ سوار گھوڑوں سے کود پڑے، ہاتھیوں نے اپنا پرایا کچھ نہ دیکھا، سب کو چکی کی طرح دَل ڈالا۔''

آزاد کا تخیل ماضی کو زندہ تو کرتا ہے لیکن یہ ماضی اسے عام واقعیت سے دور لے جاتا ہے۔ شاید وہ تاریخ کو جوں کا توں قبول نہیں کرتا بلکہ تاریخ اور ماضی کو اپنے انداز میں دیکھتا ہے۔ تاریخ آزاد کا موضوع تو ہے لیکن وہ تاریخ نگاری کے ساتھ انصاف نہیں کرسکا۔ اس کا تخیل تاریخ کے بیان میں جہاں اُسے واقعیت سے دور لے جاتا ہے وہاں مبالغہ اور رنگ آمیزی سے نہیں چوکتا اور جذباتی انداز میں تاریخ بیان کرتا ہے۔ تاریخ واقعیت نگاری کا مطالبہ کرتی ہے، لیکن آزاد تخیل کا بندہ ہے۔ وہ ذہنی اعتبار سے ماضی پرست ہے۔ اس کو اپنے ماضی سے لگاؤ اور عشق ہے۔ وہ اپنی تہذیبی اقدار کا پجاری ہے اور تاریخ لکھتے وقت جانبدار ہو جانا اس کی مجبوری ہے۔ وہ ایک اجڑی ہوئی دنیا کا باسی ہے اور وہ پرانی محفلوں کو، لٹی ہوئی بزم کو پھر دیکھنے کی حسرت اپنے سینے میں رکھتا ہے۔ آزاد کا تخیل غیر معمولی حد تک تیز اور ادراک پر غالب ہے۔ ماضی ایک دلآویز خوب کی طرح آزاد کے ذہن پر چھایا ہوا ہے۔ وہ خود کہتا ہے:

''آزاد تو پرانی لکیر کا فقیر ہے۔ بڈھوں کی باتیں یاد کرتا ہے اور وجد کرتا ہے۔''

آزاد کی یہ مبالغہ آرائی اور رنگ آمیزی ''آبِ حیات'' میں پورے زور سے کارفرما ہے۔ میر کی بددماغی، سودا کی ہجو نگاری، ناسخ کا اکھڑپن، ان سب کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا ہے۔ یہاں پر تاریخ میں افسانویت در آئی ہے۔ حقیقت کو افسانہ بنا دیا گیا ہے۔ تخیل کی مدد سے ڈرامائیت پیدا کر کے عبارت میں ایک خاص لطف سمو دیا گیا ہے۔ سودا کی ہجو نگاری کے بارے میں ملاحظہ ہو:

''ذرا سی ناراضگی میں بے اختیار ہو جاتے تھے۔ کچھ اور بس نہ چلتا تھا۔ جھٹ ایک ہجو کا طومار تیار کر دیتے تھے۔ غنچہ نام ان کا غلام تھا۔ ہر وقت خدمت میں رہتا تھا اور ساتھ قلم

دان لیے پھرتا تھا۔ جب کسی سے بگڑتے تو فوراً پکارتے: ''ارے مٹھو! لاتو قلم دان
ذرا، میں اس کی خبر تو لوں۔ یہ مجھے سمجھا کیا ہے۔'' پھر شرم کی آنکھیں بند اور بے حیائی
کی آنکھیں کھول وہ بے نقط سناتے تھے کہ شیطان بھی امان مانگے۔''

آزاد کے مرقعوں کی ایک اور خصوصیت جزئیات نگاری ہے۔ وہ جس واقعے کو بیان کرتا ہے اس کی تمام تر تفصیلات کی تصویر بناتا چلا جاتا ہے۔ اس واقعے کے تمام تر متعلقات نگاہوں کے سامنے لاتا چلا جاتا ہے۔ اس واقعے کی تمام تر جزئیات نگاہوں کے سامنے پھرنے لگتی ہیں۔ تمام تر واقعہ اپنی تفاصیل اور جزئیات سمیت تصویروں کا روپ دھار لیتا ہے۔

آزاد کے ہاں کئی قسم کے مرقعے موجود ہیں۔ جن میں کچھ مرقع مفرد ہیں اور کچھ مرکب۔ ان دونوں قسم کے مرقعوں میں آزاد نے فن کے نادر نمونے پیش کیے ہیں۔ آزاد کے مفرد مرقعوں میں منظر کشی بھی موجود ہے اور شخصیت نگاری بھی۔ آزاد ان مرقعوں کو تاثراتی انداز میں پیش کرتا ہے:

''ایک چھوٹا دیوان مرتب کیا۔ اس کا نام دیوان زادہ رکھا۔ کیوں کہ پہلے دیوان سے
پیدا ہوا تھا۔ وہ صاحبزادہ بھی پانچ ہزار سے زائد کا مال بغل میں دبائے بیٹھا ہے۔''

مرکب قسم کے مرقعوں میں لفظ اپنے اگلے تلازمات کے ذریعے خوبصورت متحرک تصویریں بناتے چلے جاتے ہیں اور تاریخ میں افسانے کا عنصر بلکہ ڈرامائی رنگ پیدا ہوتا چلا جاتا ہے۔ ایک تصویر دوسری کے لیے پس منظر مہیا کرتی چلی جاتی ہے اور یہ تمام تصاویر گویا ایک بڑی تصویر کو بناتی چلی جاتی ہیں:

''۱۹۶۴ء میں بیرم خان کا بڑھاپا اقبال کی جوانی میں لہلہا رہا تھا۔ جشن کی ہم ماری تھی۔
اکبر شکار کھیلنے کے لیے لاہور کو چلے آئے تھے۔ جو نغمہ بلبل کے سروں میں کسی نے آواز
دی کہ بڑھاپے کے باغ میں رنگین پھول مبارک ہو۔''

ذیل کی مثال میں ایک لفظ ''اُردوے معلّی'' کی مناسبت سے آزاد نے کوچہ و بازار کی تصویر کھینچی ہے۔ یہ تصویر اتنی جاندار ہے کہ ایسا لگتا ہے کہ ہم اس منظر کو اپنی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں:

''اس عہد کی حالت اور بھاشا زبان کو خیال کرتا ہوں تو سوچتا رہ جاتا ہوں کہ یہ
صاحب کمال زبان اردو اور انشاے ہندی میں کیونکر ایک صنعت کا نمونہ دے گیا اور

اپنے پیچھے آنے والوں کے واسطے ایک نئی سڑک کی داغ بیل ڈال گیا۔ کیا اُسے معلوم تھا کہ اس طرح یہ سڑک ہموار ہوگی، اس پر دکانیں تعمیر ہوں گی۔ لالٹینوں کی روشنی ہوگی۔ اہلِ سلیقہ دکاندار جواہر فروشی کریں گے اور اُردوے معلی اس کا خطاب ہوگا۔"

آزاد کے ہاں شخصیات کے جو مرقع ہیں وہ بہت جاندار، زندہ اور دلچسپ ہیں۔ آزاد نے جو تصویری خاکے بنائے ہیں وہ انتہائی خوبصورت ہیں۔ شخصیت کے خارجی بہروپ کے ساتھ اس کا رویہ بھی تصویر بن کر ہماری نگاہوں کے سامنے آتا چلا جاتا ہے۔ پوری کی پوری شخصیت چند جملوں اور اشاروں میں اپنا آپ واضح کر جاتی ہے۔ آزاد کے ہاں خاکہ نگاری کے عناصر کامل صورت میں پائے جاتے ہیں۔ "آبِ حیات" اور "شہرتِ عام اور بقائے دوام" میں انھوں نے شخصیات کے جو مرقعے کھینچے ہیں، وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ "آبِ حیات" کے مرقعے کچھ طویل ہیں لیکن شہرتِ عام اور بقائے دوام کے دربار کے مرقعوں کی خاصیت ان کا اختصار ہے۔ "آبِ حیات" میں انھوں نے سودا کو ان کی ہجو نگاری کے ساتھ، میر کو ان کی تنگ مزاجی کے ساتھ اور مصحفی کو ان کی تعلیم کے حوالے سے زندہ جاوید کر دیا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

"میر بددماغی سے اور بے پروائی سے آنکھ اُٹھا کر نہ دیکھتے تھے۔ شعر پڑھتے تھے اور منہ پھیر لیتے تھے۔"

"میر حسن اپنی سحر بیانی سے پرستان کی تصویر کھینچتے تھے۔"

"میر انشاء اللہ خاں انشاء قدم قدم پر نیا بہروپ دکھاتے تھے۔ دم میں عالم ذی وقار، مفتی و پرہیزگار، دم میں داڑھی پاٹ، بنگ کا سوٹا کندھے پر۔"

ان تمام تصویروں میں دو تصویریں اگرچہ ایسی ہیں جو کہ تنقیدی حوالوں سے غلط ثابت کی جا سکتی ہیں۔ ان مرقعوں میں تنقیدی محاکمہ کرتے ہوئے آزاد سے غلط ہوئی ہے لیکن انھوں نے جو تصویر بنائی ہے وہ اتنی رنگین اور متحرک ہے کہ ذوق اور غالب دونوں زندہ اور امر ہو گئے ہیں اور اس زمانے میں غالب اور کلامِ غالب کی پذیرائی کی تصویر کی ہماری نگاہوں کے سامنے حرکت کرتی ہوئی چلی آتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ ہم اس دور میں بیٹھے خود ذوق اور غالب کو سن رہے ہیں۔ دربار لگا ہوا ہے اور داد و تحسین اور واہ واہ میں ہم خود شامل ہیں:

"ذوق کے آنے پر پسندِ عام کے عطر سے دربار مہک گیا۔ انھوں نے اندر آ کر سب کو

شاگردانہ طور پر سلام کیا۔ سودا نے اٹھ کر ملک الشعرا کا تاج ان کے سر پر رکھ دیا۔''

ذوق کے مقابلے میں غالب کی تصویر زیادہ جاندار ہوگئی ہے۔ اگر چہ آزاد یہ چاہتے نہ تھے:

''اور ایک نقارہ زور سے بجایا کہ سب کے کان گنگ کر دیے۔ کوئی سمجھا اور کوئی نہ سمجھا مگر سب واہ واہ اور سبحان اللہ کرتے رہ گئے۔''

آزاد نے صرف شاعروں یا ادیبوں کی تصویریں ہی نہیں بنائیں بلکہ تاریخ میں گذرنے والے مشہور بادشاہوں کی تصویریں بھی اپنی چشمِ تخیل سے بنائی ہیں کہ صرف چند جملوں میں ان کی شخصیت کی مختلف اور متنوع پرتیں قاری کے سامنے کھول دی ہیں:

''اس کے بعد ایک اور بادشاہ آیا جو اپنی وضع سے ہندو راجہ معلوم ہوتا تھا۔ وہ خود مخمور نشہ میں محو تھا۔ ایک عورت صاحب جمال اُس کا ہاتھ پکڑے آتی تھی اور جدھر چاہتی تھی، پھراتی تھی۔ جو کچھ دیکھتا تھا اس کے نورِ جمال سے دیکھتا تھا اور جو کچھ کہتا تھا اُسی کی زبان سے کہتا تھا۔''

''ایک تاجدار آیا کہ جبہ و عمامہ سے وضع زاہدانہ رکھتا تھا۔ ایک ہاتھ سے تسبیح پھیرتا جاتا تھا۔ دوسرے ہاتھ میں جو فردِ حساب بھی، اس میں غرق تھا اور معلوم ہوتا تھا کہ اس کی میزان کو پرتاتا ہے۔ سب نے دیکھ کر کہا کہ انھیں خانقاہ میں لے جانا چاہیے۔ اس دربار میں ان کا کچھ کام نہیں۔ لیکن ایک ولایتی کہ بظاہر مقطع اور معقول نظر آتا تھا، وہ دونوں ہاتھ اٹھا کر آگے بڑھا اور کہا کہ اے اراکینِ دربار، ہمارے ظلِ سبحانی نے اس کم بخت سلطنت کے لیے بھائی سے لے کر باپ تک کا لحاظ نہ کیا۔ اس پر بھی دربار میں اسے جگہ نہ دیں گے۔''

''مگر ایک نوجوان آنکھوں سے اندھا۔ چند بچوں کو ساتھ لیے آیا کہ اپنی آنکھوں اور بچوں کے خون کا دعویٰ کرتا تھا۔ یہ شہریار شاہ جہاں کا چھوٹا بھائی اور بچے اُس کے بھتیجے تھے۔''

آزاد کے ہاں منظر نگاری کا فن بھی عروج پر دکھائی دیتا تھا۔ وہ جس منظر کا بیان کرتے ہیں، پوری فضا اور ماحول کو ایک تصویر میں دکھا دیتے ہیں۔ اگر وہ کوئی واقعہ بیان کرتے ہیں۔ تب وہ ان کے ہاں تمام تر تفاصیل ان کی تصویروں میں موجود ہوتی ہیں۔ مثلاً ''آبِ حیات'' میں اُس

مشاعرے کی خوبصورت منظر کشی ملتی ہے، جس میں انشاء اللہ خاں شریک ہوئے۔ اس مرقعے میں پوری ڈرامائی کیفیات موجود ہیں۔ تمام ترجزئیات موجود ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ انشاء ہماری نگاہوں کے سامنے مشاعرے میں غزل پڑھ رہے ہیں اور مطلع کہہ رہے ہیں:

کمر باندھے ہوئے چلنے کو سب یار بیٹھے ہیں
بہت آگے گئے، باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں

اور پھر ہمارے سامنے ہی مقطع کہہ کر شانِ بے نیازی سے اٹھ کر چلے گئے ہیں:

بھلا گردش فلک کی چین دیتی ہے کسے انشاء
غنیمت ہے کہ ہم صورت یہاں دو چار بیٹھے ہیں

آزاد کے ہاں ادبی تنازعات اور جھگڑوں کی بھی خوبصورت منظر کشی موجود ہے۔ مختلف مشاعروں کے آپس کے تنازعات ہماری نگاہوں کے سامنے ڈرامائی انداز میں آتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ہم بھی آزاد کے ساتھ ان ادبی معرکوں کو دیکھ رہے ہیں۔ اگرچہ اس کی مثالیں "آبِ حیات" میں کثرت سے ہیں اور سودا اور میر کے جھگڑے، آتش اور ناسخ کی رنجشیں ان صفحات میں امر ہو کر رہ گئی ہیں اور قاری بہت لطف لے کر یہ تصویریں دیکھ رہا ہے، لیکن "شہرتِ عام اور بقائے دوام کا دربار" میں صرف چند ماہ میں میر امن اور رجب علی بیگ سرور کے جس جھگڑے کی تصویر پیش کی گئی ہے، اس کی مثال اردو کے تمام محاکاتی ادب میں نایاب ہے۔ پورا ادبی جھگڑا کچھ اشاروں کی مدد سے اپنے پورے پس منظر کے ساتھ صرف چند جملوں میں جو تصویر بنا رہا ہے وہ آزاد ہی کا خاصہ ہے:

> "لیکن پیر مرد دیرینہ سال محمد شاہی دربار کا لباس جامہ پہنے، کھڑکی دار پگڑی باندھے، جریب ٹیکتے آتے تھے۔ مگر ایک لکھنؤ کے بانکے پیچھے پیچھے گالیاں دیتے آئے تھے۔ بانکے صاحب خود ان سے دست وگریباں ہو جاتے لیکن چار خاکسار اور پانچواں تاجدار اُن کے ساتھ تھا۔ یہ بچا لیتے تھے۔ بڈھے میر امن دہلوی چہار درویش کے مصنف تھے اور بانکے صاحب مرزا سرور بیگ فسانہ عجائب والے تھے۔"

آزاد نے مجرد اشیا کی بھی بڑی خوبصورت تصویریں بنائی ہیں اور ان کی تجسیم کر کے ان کو بھی عام انسانوں کی طرح چلتا پھرتا دکھایا ہے۔ بعض اوقات یہ مرقعے اتنے خوبصورت ہیں کہ

آزاد کے تخیل کو دیکھ کر جی عش عش کر اٹھتا ہے۔ تجسیم نگاری سے ان کے ہاں ایک نادر حسن اور مؤثر کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور تصویر اگر چہ مجرد اشیا کی ہوتی ہے لیکن وہ چلتی پھرتی نظر آتی ہے اور حقائق کی ترجمانی بھی ہوتی ہے:

''غرض جب ان کا دیوان دلّی میں پہنچا تو اشتیاق نے ادب کے ہاتھوں پر لیا۔ قدردانی نے غور کی آنکھوں سے دیکھا۔ لذت نے زبان سے پڑھا۔''

''علم وفنون نے دیکھا کہ مدت گذر گئی۔''

''ہم نے سنا ہے کہ احتیاج وافلاس کا ایک بیٹا بھی ہے جس کا نام محنت پسند خردمند ہے۔''

آزاد اکثر استعارے کی مدد سے تصویریں بناتا ہے۔ دراصل مرقع نگاری ایک ایسا فن ہے جس کے لیے شاعرانہ وسائل سے کام لینا ضروری ہو جاتا ہے۔ استعارے کی بنیاد تخیل اور جذبے کی شدت پر ہوتی ہے۔ تخیل ہی انسان کو نئے نئے استعارے تراش کر دیتا ہے اور وہ ان استعاروں کی مدد سے تصویریں بناتا چلا جاتا ہے۔ اُس کے ہاں تصویروں میں رنگ بھرنے کے عمل میں استعارہ در استعارہ کام آتا ہے۔ بعض لوگوں کے نزدیک یہ آزاد کا نقص ہے اور آدمی اُس کیفیت میں ڈوب کر مطالب و معانی کے جہان سے دور صرف لفظوں کے گورکھ دھندے میں گھر کر رہ جاتا ہے۔ لیکن عبارت کا لطف اپنی جگہ ہے:

''میر خلیق نازک خیالیوں میں ذہن لڑا رہے تھے کہ باپ کی موت نے شیشے پر پتھر مارا۔ عیال کا بوجھ پہاڑ ہو کر سر پر گرا۔ جس نے آمد کے چشمے خاک ریز کر دیے۔ مگر ہمت کی پیشانی پر ذرا بھی بل نہ آیا۔''

اس کے برعکس تشبیہ کے باب میں آزاد کچھ زیادہ کامیاب نظر نہیں آتا۔ ڈاکٹر محمد صادق کے خیال میں تشبیہ ایک منطقی چیز ہوتی ہے اور استعارہ شاعرانہ چیز ہے جو نثر کے ساتھ میل نہیں کھاتا لیکن اگر تشبیہ منطقی ہو تو یہ بیان میں خوبصورت فصاحت پیدا کرنے کا وسیلہ بنتی ہے جیسے:

''یہ سن کر محمود کے دہانِ طمع میں پانی بھر آیا اور دل سانپ کی طرح لہرانے لگا۔''

کہیں کہیں پر آزاد کے ہاں تشبیہات بھی تخیل کی بھینٹ چڑھ جاتی ہیں اور ایسے تلازمات کا سلسلہ چھیڑ دیتی ہیں جو کہ قاری کو نفسِ مضمون سے دور لے جاتا ہے۔ آزاد کا تخیل اُسے

(آزاد) پوری طرح اپنے سحر میں جکڑ لیتا ہے اور اس کا قلم بغیر سوچے سمجھے لکھے چلا جاتا ہے۔ مثلاً ذیل کی عبارت میں قلم جو جوڑ پیدا کیا گیا ہے وہ انتہائی مضحکہ خیز ہے:

"بدگویوں کی زبانیں قلم ہوگئیں اور سروں کے منہ دوات کی طرح کھلے رہ گئے۔"

آزاد نے اپنے مرقعوں میں جو لفظی تلازمات استعمال کیے ہیں۔ انھوں نے اس کی تحریر میں ایک اچھوتا اور نادر حسن اور ابلاغ پیدا کر دیا ہے۔ آزاد کے ہاں یہ رعایاتِ لفظی قاری کی توجہ کو منتشر کرنے کی بجائے ایک نقطے پر مرتکز کرنے کا باعث بنتی ہیں۔ آزاد نے ان مناسباتِ لفظی کو فطری انداز میں برتا ہے۔ جس سے ان کے ہاں مسرت آمیز تعجب پیدا ہو گیا ہے۔ "آبِ حیات" اس قسم کی مثالوں سے بھری پڑی ہے:

"۱۲۶۴ ہجری میں ایک دن بھلے چنگے بیٹھے تھے، یکایک ایسا موت کا جھونکا آیا کہ شعلے کی طرح بجھ کر رہ گئے۔ آتش کے گھر میں راکھ کے ڈھیر کے سوا اور کیا ہونا تھا۔"

"تمام دربار چمک اٹھا اور میاں جگنو مدھم ہو کر رہ گئے۔"...

"اصل پیشہ سپہ گری تھا۔ تباہی سلطنت سے ہتھیار کھول کر مضمون باندھنے پر قناعت کی اور زینت المساجد میں ایسے بیٹھے کہ مر کر اُٹھے۔"

الغرض آزاد اُردو کے سب سے بڑے مرقع نگار ہیں۔ انھوں نے نہ صرف تاریخی شخصیات اور واقعات کی متحرک تصویریں پیش کی ہیں بلکہ اپنے عصر کو بھی اپنے قلم کے زور سے مصور کر دیا ہے۔ ہم آزاد کے ساتھ ساتھ ان تصویروں سے لطف اندوز ہو رہے ہیں اور "وہی زمانہ اور اہلِ زمانہ" ہماری نگاہوں کے سامنے چل پھر رہے ہیں۔ ڈاکٹر محمد صادق نے ان کے بارے میں لکھا ہے:

"وہ واقعات کو بیان نہیں کرتے، چشمِ تصور سے اس کا مشاہدہ کرتے ہیں اور جو کچھ دیکھتے ہیں اُسے زندگی کے کیف و رنگ اور حرکات و سکنات میں پیش کر دیتے ہیں۔"

ڈاکٹر سید عبداللہ نے آزاد کے مرقعوں کی دو خامیوں کی طرف توجہ دلائی ہے۔ ایک تو یہ کہ آزاد ان تصویروں اور مرقعوں کو ضرورت سے زیادہ پھیلا دیتے ہیں اور ضرورت سے زیادہ پھیلاؤ ایسی تفصیلات کی وجہ سے ہوتا ہے جو اگر نہ ہوتیں تو شاید کوئی خاص فرق نہ پڑتا۔ دوسرے یہ کہ جب آزاد ایک مرکب تصویر بناتے ہیں تو تخیل سے کام لینا شروع کر دیتے ہیں اور خارجی

حقیقت نگاری کو فراموش کر دیتے ہیں۔اس لیے وہ جو تصویریں بناتے ہیں وہ خیالی ہوتی ہیں۔اس طرح ان کی تشبیہات بھی منطقی نہیں خیالی بن جاتی ہیں۔اس کے باوجود وہ جہاں مجرد اشیا کی تجسیم کر کے ان کے منہ میں زبان ڈالتے ہیں تو وہاں بھی ان کے مرقعے پھیکے ہو جاتے ہیں۔

ان اعتراضات کے باوجود آزاد اُردو کے ایسے مرقع نگار ہیں جنھوں نے جیتے جی شہرتِ عام اور بقاے دوام کے دربار میں اپنی جگہ پکی کر لی ہے۔مذکورہ بالا اعتراضات کے باوجود ڈاکٹر سید عبداللہ یہ کہنے پر خود کو مجبور پاتے ہیں کہ:

''آزاد بلحاظِ مرقع نگاری اردو کے اوّلین آدمی بھی ہیں اور ممتاز ترین بھی۔''

[ماہِ نو، ستمبر ۱۹۹۳ء]

آزاد کی مکتوب نگاری۔ مابعد جدید تناظر میں

بیسویں صدی کے نصف آخر سے اکیسویں صدی کی اوائلی دہائی تک ادبی مطالعات کو کسی ادبی صنف یا روایت کی شعریات کی تشکیل اور معنی فہمی کے مسائل کے درمیان ایک کشاکش یا کشمکش کی صورت درپیش رہی ہے۔ جوناتھن کیولر نے اپنی شہرہ آفاق کتاب ''ساختیاتی شعریات'' کے کلاسیک ایڈیشن کے تازہ پیش لفظ میں اسی الجھن کی طرف اشارہ کیا ہے۔

> "The goal was a poetics, an understanding of devices, conventions and strategies of literature, of the means by which literary works create their effects. In opposition to poetics I set hermeneutics, the practice of interpretation, whose goal is to discover or determine the meanings of a text."[1]

اسی تناظر میں تھیوری کی طرف سے اٹھائے گئے سوالات کے حوالے سے جب مصنف کی ارادی معنویت کے ضمن میں مکتوب نگاری کی شعریات کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو متن فہمی کی راہ میں کئی دشواریاں پیش آتی ہیں اور آخر میں یہ ماجرا بھی بڑا دلچسپ لگتا ہے کہ مکتوب نگاری یا خط نویسی کو آپ ادب کے دائرے کے اندر بھی رکھ سکتے ہیں یا نہیں اور اگر رکھ سکتے ہیں تو وہ کونسی شے ہے جو خط نویسی یا مکتوب نگاری کو دائرۂ ادب میں لے آتی ہے۔ مکتوب نگاری کی شعریات کو وضع کرنے کی سب سے اچھی کاوش ہمیں خورشید الاسلام کے ہاں نظر آتی ہے۔

''خطوں کو نجی ہونا چاہیے، نجی باتوں میں رنگارنگی، دلچسپی، تنوع اور عمومیت پیدا کرنا

اچھے مکتوب نگار کا کام ہے۔ یہ ساری خوبیاں خود بخود پیدا ہو جاتی ہیں۔ شرط یہ ہے کہ وہ دیکھے اور محسوس کرے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے ہی سے اسلوب بنتا ہے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے میں ہی جدت ہوتی ہے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے ہی میں وہ بصیرت ہے جو جزو کو کل سے زیادہ حسین بنا دیتی ہے۔ جن خطوں میں انسان نے اپنے اوپر قابو پالیا ہو، جہاں وہ خود ہو، جہاں آپ اس کے گدگدیاں کریں اور وہ مچل جائے، وہیں فتح ہے۔ وہ خط ادبی کارنامہ ہے، جس کی بدولت لکھنے والا ان چند لمحوں کی طرح لازوال ہو جائے جنہیں جنبشِ قلم نے محفوظ کر لیا ہو۔" [۲]

خلیق انجم نے بھی غالب کے خطوط کی تدوین کے وقت مکتوب نگاری کی شعریات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے اس ضمن میں بہت کارآمد باتیں کی ہیں۔

"خط شخصی چیز ہے۔ اس میں صرف ایک آواز ابھرتی ہے اور وہ ہے مکتوب نگار کی آواز جو سوفی صد ذاتی ہوتی ہے۔ یہ آواز مکتوب نگار کی دوسری آوازوں سے مختلف ہوتی ہے، اس آواز سے بھی جو مکتوب نگار کی سماجی آواز ہوتی ہے اور اس آواز سے بھی جو اس کے تخلیقی فن میں گونجتی ہے۔ یہ آواز ایک ایسے انسان کی ہوتی ہے جو عظیم فنکار ہوتے بھی ایک عام انسان ہے اور عام انسانوں کی طرح کھاتا پیتا، جاگتا اور سوتا ہے۔ جو خلوت کدے میں اپنے چہرے اور تہ در تہ شخصیت پر سے تمام پردے ہٹا دیتا ہے۔" [۳]

"غزل کی طرح خط لکھنا بھی بہت آسان ہے لیکن ایک اچھا خط یا اچھی غزل لکھنا بہت مشکل ہے۔ جس طرح یہ ضروری نہیں کہ ہر شخص کا لکھا ہوا خط اہم ہو اس طرح یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر عظیم مکتوب نگار کے تمام خطوط ایک ہی درجے کے ہوں۔" [۴]

اس قابلِ قدر تناظر اور تھیوری کی طرف سے متن کی تفہیم کی متنوع جہات کی روشنی میں آزاد کی ان مکتوبات کی تفہیم و توضیح سے پہلے آزاد کے مکتوبات کے حوالے سے بنیادی معلومات پر گفتگو بے حد ضروری ہے۔ اپنے تمام اہم معاصرین کی نسبت آزاد کے دریافت شدہ مکاتیب کی تعداد غیر معمولی حد تک کم ہے۔ تا حال آزاد کے سو سے بھی کم خطوط اور رقعے دستیاب ہو سکے ہیں۔ اسی نسبت سے مخاطبینِ آزاد (مکتوب الیہان) کی تعداد بھی بے حد کم ہے۔ سید حسن بلگرامی کے نام

آزاد کے مکاتیب پہلی بار بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں فنون لاہور میں شائع ہوئے [۵] اور بعد میں سید عبدالقادر کے ایما پر "مکتوباتِ آزاد" کے نام سے ۱۹۰۷ء میں ایک مختصر مجموعہ شائع ہوا جس کے مدوّن حسن بلگرامی تھے [۶] ۱۹۲۳ء میں خانوادہ آزاد کے نامور فرزند آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد نے لالہ دنی چند سے بڑی مشکلوں سے ۳۲ خطوط حاصل کیے اور حسن بلگرامی اور کچھ اور لوگوں کے نام آزاد کے خطوط حاصل کر کے "مکتوباتِ آزاد" کے نام سے ہی شائع کر دیے۔ دوسرا اور آخری ایڈیشن ۱۹۲۷ء میں شائع ہوا۔

> "۱۹۲۳ء میں جب میں نے ہوش سنبھالا تو پھر یہ خیال تازہ ہوا۔ بہت کوشش اور جستجو سے اور بہت سے خطوط جمع کیے جنہیں "مکتوباتِ آزاد" کے نام سے چھپوادیا جس کا دوسرا ایڈیشن یہ ہے۔" [۷]

۱۹۶۶ء میں سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی نے اس وقت (اور شاید آج تک) میسر آزاد کے مکاتیب اور مکاتیب نما تحریریں (کل تحریریں: ۱۲۶) مدوّن کر کے مجلسِ ترقی ادب لاہور سے امتیاز علی تاج اور آغا محمد باقر کے اصرار پر شائع کرا دیں۔ اس مجموعے کے بعد آزاد کے مکاتیب کا کوئی اور مجموعہ یا آزاد کا کوئی اور غیر مدون یا غیر اشاعت پذیر مکتوب سامنے نہیں آیا۔ اس مجموعے میں سید حسن بلگرامی، لالہ دنی چند، ڈاکٹر لائٹنر، حکیم محمد دین، مولوی ذکاءاللہ، ناصر نذیر فراق، میجر فلر اور کچھ نسبتاً غیر معروف لوگوں کے خطوط کے علاوہ اخبارات کو لکھے گئے مراسلے اور درخواستوں کے ساتھ ساتھ فارسی میں تحریر شدہ کچھ مکاتیب بھی شامل ہیں۔ یہ خطوط آزاد کی زندگی کے کم و بیش تیئس برسوں پر محیط ہیں۔ پہلا اُردو خط میجر فلر کے نام ہے جو ۱۸۶۱ء میں تحریر کیا گیا جبکہ آخری خط منشی ذکاءاللہ کے نام ہے جو ۱۸۹۲ء کا محررہ ہے۔ فارسی مکتوبات کو اُردو مکتوبات پر زمانی تفوق حاصل ہے اور یہ آزاد کی زندگی کے اُس زمانے کی یادگار ہیں جب وہ دہلی سے نکلنے کے بعد لکھنؤ چھوڑ کے پنجاب کی طرف آ گئے تھے اور ریاست جیند میں ملازمت کر رہے تھے۔ یہ دو خط کسی 'معصوم علی' کے نام تحریر کیے گئے ہیں جن کے بارے میں آزاد پر کام کرنے والے محققین کچھ زیادہ معلومات فراہم نہیں کر سکے بلکہ ان دو خطوط (محررہ ۱۸۵۹ء، ۱۹۶۱ء) کا معصوم علی سے انتساب بھی قیاسی ہے۔ [۸] ان خطوط کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے آزاد کے پنجاب میں جیند اور لدھیانے میں قیام کی طرف اشارے ملتے ہیں۔

''تفصیل ایں اجمال آن کہ سابق ازیں حقیقت تقرری خود بر عہدہ محافظ دفتری فوجداری سرکار رعید عرض خدمت کردہ بودم و بہان جاپسری نمودم کہ بہ چندی مولوی رجب علی خاں صاحب بہادر بہ بندہ بشنند کہ ایں جانب راچاپ نمودن بعضی از کتب ضرور یہ مرکوز خاطر ست؛ می خواہم تا طرح مطبع از آن خود اندازی۔ زرے کہ برای مصارفش بکار باشد بطور قرض حسنہ تلکفش مای کنم۔'' [۹]

''بالجملہ الحال بہ لودھیانہ ام انداختہ اند و ایں ہمہ بار گراں را بر سر ایں ضعیف البنیان انبار ساختہ و بہ پزیرای عرض بندہ صورت چنین قرار دادہ اند کہ بر عایت مصلحت ہای چند در چند کہ مطبع و ضروریات مطبع ہر چہ باشد از ان خود جناب شان باشد بندہ خدمت گزار را برای رفع حوائج ضروری کہ ازاں ہیچ کس را گریزی نہ باشد نہ بطور مشاہرہ عطای کردہ باشند۔ الغرض آلات و ادوات مطبع ہمہ بہم رسیدند و ملازمان نوکر شدند۔'' [۱۰]

دہلی میں بھر پور صحافتی زندگی، ذوق کے ساتھ دہلی کی تہذیبی وثقافتی زندگی سے آشنائی، شعروادب کی دنیا سے تعلق، اپنے والد کی وجہ سے دہلی کی اشرافیہ کے ساتھ تعلقات، پھر ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد ذاتی سطح پر والد کی پھانسی کا المیہ، دہلی سے اجڑنے کی داستان، لکھنؤ کی طرف روپوشی اور پھر پنجاب کی طرف پیش قدمی، یہ آزاد کی زندگی کے ایسے اہم واقعات ہیں جن کا ذکر اُن کے دستیاب خطوط میں کہیں بھی نہیں ہے۔ پہلا دستیاب اُردو مکتوب دراصل ایک عرضی ہے جس میں 'میجر فلر' سے ملازمت کی درخواست کی گئی تھی اس مکتوب کی اہمیت کئی طرح کی ہے، ایک تو یہ کہ یہ خط ظاہر کرتا ہے کہ آزاد کی ملازمت کے سلسلے میں لائٹر وغیرہ کا کوئی زیادہ کردار نہیں تھا، دوسرے یہ کہ میجر فلر جو کہ محکمہ تعلیمات میں اہم ترین عہدے پر فائز تھے ان سے تعارف کا وسیلہ بھی ڈاکٹر لائٹر نہیں تھے۔ اسی طرح سے اس خط سے آزاد کے ان محققین کی اس رائے کی بھی تردید ہو جاتی ہے جن کے خیال میں میجر فلر سے ان کی ملاقات پیارے لال آشوب نے کرائی تھی۔ آزاد کا یہ خط لاہور میں ان کے عرصہ قیام کے بالکل اوائل کا ہے جب وہ اپنے ایک ایسے رشتے دار کے توسط سے جو بعد میں ان کی شہرت سے محسور ہو کر ان کے درپے آزار ہو گیا تھا۔ محکمہ ڈاک میں ملازم ہوتے تھے مگر یہ ملازمت ان کی طبیعت سے لگا نہیں رکھتی تھی۔

"حضور کو یاد ہوگا کہ ماہ دسمبر ۱۸۶۰ میں حضور دورے سے مراجعت فرما کر تشریف لائے اور ڈاک بنگلہ لدھیانے میں رونق افروز ہوئے تو فدوی بھی شرف اندوز ملازمت ہوا تھا۔ اس وقت فدوی پرنٹر و پبلشر مطبع البحرین میں تھا کہ ارسطو جاہ مولوی رجب علی خاں بہادر نے بنا کیا۔ فی الحال بہ اتفاق آب و دانہ فدوی لاہور میں اور محکمۂ محتشمہ، حضور جنرل پوسٹ ماسٹر بہادر میں سررشتہ ہے۔ چوں کہ حضوری و خدمت حکام سے علاوہ اپنے نفع ذاتی کے اس قسم کے فوائد متصور ہیں، جن سے خلق خدا رضا مند ہو اور اس واسطے ہمیشہ کے نام نیک یادگار ہے؛ اس واسطے فدوی بھی آرزو مند قدم بوسی حضور کا ہے۔ اُمیدوار ہوں کہ بہ نظر علم پروری و جوہر شناسی اپنے وقت فرصت سے فدوی کو مطلع فرمایئے کہ حاضر حضور ہو کر دولت لازوال حاصل کروں۔" [۱۱]

یہ خط آزاد کی زندگی کے ایسے دور سے تعلق رکھتا ہے جب وہ ایک بہت بڑے حادثے سے گزرنے کے بعد زندگی کے ساتھ ایک مفاہمانہ رویہ پیدا کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور اپنے لیے ایک نئے اور نسبتاً بہتر مستقبل کی بنیاد رکھنے کے لیے بے حد مضطرب تھے۔ یہ وہ لمحہ ہے جب انہوں نے جان لیا کہ اب زندہ رہنے کے لیے انفرادی اور اجتماعی ہر دو سطحوں پر کس طرح سے آشوبِ حیات کا مقابلہ کرنا ہے اور نئی زندگی سے کس طرح تعلق استوار کرنا ہے۔ عین ممکن ہے کہ کچھ لوگوں کو اس میں خوشامد یا پھر کچھ اور نظر آئے لیکن اصل بات یا ماجرا یوں ہے کہ آزاد قدیم اور جدید دور کے ایسے سنگم پر پیدا ہوئے تھے جہاں انہیں یہ فیصلہ کرنا تھا کہ آیا وہ ماضی کی طرف مراجعت کر کے موت کو گلے لگا لیتے ہیں، ماضی میں زندہ رہنا پسند کرتے ہیں یا پھر وہ نئی زندگی میں اپنی ذہنی استعداد اور صلاحیتوں کی شمولیت سے اپنے اور اپنے ماضی کے مزار پر کوئی نئی عمارت تعمیر کرنا پسند کرتے ہیں۔ سرسید سے لے کر آزاد تک اس دور کے تمام مسلم دانشور اس ذہنی عذاب اور خلجان سے گزرے ہیں۔ ان پر دوہری ذمہ داری عائد ہوتی تھی۔ اپنے اپنے آثار الصنادید کو اپنے اپنے دل میں زندہ رکھنا بھی اور ایک نئے معاشرے کی تعمیر بھی۔ سو اس نسل نے یہ ذمہ داری پوری طرح نبھائی اور شاید اس ذمہ داری کے نبھانے کے عمل میں وہ نوآبادکاروں کے ہاتھوں میں اُن کے سیاسی ایجنڈے کی تکمیل کے لیے آلۂ کار بھی بنے مگر تاریخ کا اپنا ایک جبر اور طریقِ کار ہوتا ہے۔ آزاد کی ذہنی ساخت کو سمجھنے میں یہ خط ہماری پوری معاونت کرتا ہے۔

آزاد اور ڈاکٹر لائٹنر کے تعلقات کے اتار چڑھاؤ پر بہت کچھ لکھا گیا۔ خانوادۂ آزاد سے لے کر ڈاکٹر محمد صادق اور ڈاکٹر اسلم فرخی سے لے کر تازہ واردانِ بساطِ تحقیق و آثار تک کوئی بھی اس مخمصے کو پوری طرح اور استناد کے ساتھ حل نہیں کر سکا کہ آخر وہ کیا وجوہات تھیں جن کی بنا پر تعلق خاطر تو خوابِ ماضی ہو گیا، دونوں کے درمیان بہتر تعلقات کار بھی نہ رہے۔ آزاد پر تحقیق کرنے والے بالعموم اسباب کا تعین کرتے ہوئے قیاس سے کام چلانے کی کوشش کرتے ہیں۔ بہر حال یہ طے ہے کہ یہ خطوط بھی آزاد اور لائٹنر کے درمیان تعلق خاطر کے اچھے دنوں کی کہانی سنانے کے ساتھ ساتھ تعلقات میں در آنے والی تلخی کی گواہی دیتے ہیں مگر یہ بھی کوئی خاص گرہ اس باب میں کھولنے میں ناکام رہتے ہیں۔

لائٹنر کے نام پہلا خط سرکاری نوعیت کا یوں لگتا ہے کہ آزاد سے اُردو زبان کی تدریس کے لیے لکھی گئی کسی کتاب پر رائے مانگی گئی ہے اور آزاد اس ابتدائی قاعدے رکتاب پر ایک منجھے ہوئے ماہرِ تعلیم کی طرح جانچ رپورٹ پیش کر رہے ہیں۔ عین ممکن ہے کہ اسی حوالے سے خود آزاد کو بھی بچوں کے لیے کتابیں تحریر کرنے کا شوق پیدا ہوا ہو اور ''قصصِ ہند'' اور اس سلسلے کی دیگر کتابوں کا سلسلہ اسی تحرک سے شروع ہوا ہو۔ بہر حال یہ جانچ رپورٹ آزاد کی ذہنی اور نو آبادیاتی دباؤ کی تفہیم اور اس طرز کی کئی اور باتیں سمجھنے میں آسانی پیدا کرتی ہے۔ اس خط میں جو تجاویز انہوں نے دی ہیں ان کا مابعد نو آبادیاتی مطالعہ اس متن کی کئی طرفیں کھولتا نظر آتا ہے۔

> ''ملتان کی چھینٹ ایک زمانے میں اور شہروں میں جا کر اشرفی گز بکا کرتی تھی۔ اس کی آب و ہوا کو رنگ کی شوخی اور پختگی میں قدرتی تاثیر ہے۔ انگریزی چھینٹوں کے آنے سے وہاں کے کارخانے بند ہو گئے۔۔۔۔ شہر ملتان بہ سبب راہ گزر کے ہندوستان اور خراسان کی منڈی ہے، لیکن پشاور سے دوسرے درجے پر۔ امیر تیمور اسی راستے سے ہندوستان آیا تھا، اور بادشاہ بھی اسی راستے سے گزرتے رہے ہیں۔'' [۱۴]

یہ جملہ آزاد کے ذہن کی کئی گرہیں کھولتا ہے کہ ''انگریزی چھینٹوں کے آنے سے وہاں کے کارخانے بند ہو گئے''۔ یہ نو آبادیاتی ذہن کی کشمکش کا پوری طرح غماز ہے۔ وہ کشمکش جو بنیادی طور پر شناخت کے بحران کو جنم دیتی ہے۔

"In studies of identity in Colonial and Post Colonial

Studies, for instance there has been heated debate about the agency of native or 'Subaltern' (the term for a subordinate or inferior). Some thinkers, interested in the point of view and agency of the subaltern, have stressed acts of resistance to or compliance with Colonialism, and then accused of ignoring the most insidious effect of Colonialism: the way it defined the situation and the possibilities of action, making the inhabitants 'natives' for example. Theorists describing the pervasive power of "Colonial Discourse", the discourse of Colonial Powers which create the world in which Colonized subjects live and act or accused of denying agency to the native subject."[13]

شناخت کا یہی بحران بعض اوقات ماضی تمنائی میں بھی لے جاتا ہے مگر آزاد کی اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ نو آبادیاتی استعمار نے مقامی کاری گر، مقامی ذہن اور مقامی مزدور کو ازکار رفتہ بنانے کی پوری منصوبہ بندی کر رکھی ہوتی ہے۔

تکثیرت کے حامل اس متن کا ایک تعبیری پہلو یہ بھی ہے کہ اسی مکتوب نے آزاد اور لائٹنر کے مستقبل کے علمی روابط کی اساس فراہم کی ہے اور اسی مکتوب کے ذریعے لائٹنر اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ آزاد سے مزید علمی استفادہ ممکن ہے اور مشرقی علوم کی دنیا میں وہ ایک ایسے فرد سے تعلق پیدا کر سکتے ہیں جو خاموشی (اگرچہ یہ خاموشی زیادہ دیر تک برقرار نہ رہ سکی اور آزاد اور لائٹنر کے تعلقات کے خاتمے کا سبب بنی) سے اُن کی مدد کر سکتا تھا۔ اس خط سے اگلے دو خطوط کا بین المتنی تعلق اس طرف اشارہ کرتا ہے کہ لائٹنر آزاد سے متاثر ہوئے ہیں اور ان سے علمی استفادے کے خواہاں ہیں۔ آزاد کے جواب ان کے تبحر علمی کے ساتھ ساتھ ان کی تجزیاتی قوت پر بھی دلالت ہیں۔ ان جوابات میں آزاد ایک وسیع المطالعہ عالم (آزاد کو محقق اس لیے نہیں لکھا کہ ہمارے ہاں

سطر شماری اور گورکنی کرنے والے لوگ ہی محقق کہلاتے ہیں اور خاص وضع کی کند ذہنی ان کے اندر وہ تجزیاتی قوت پیدا نہیں ہونے دیتی جو آزاد جیسے علماء کو فراواں طور پر حاصل تھی) کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

''دوسری جلد میں فقط ایک کتبے کی تصویر ہے، جس کی سطریں اور اصل رسالے میں بھی اس کی عبارت کو صاف کر کے لکھا ہے، مگر میری رائے ناقص میں اس کے اکثر الفاظ میں اختلاف ہے۔ اس کے آخر کی دو سطروں کی عبارت کو جو کتاب میں لکھا گیا ہے، غالباً وہ کچھ اور ہے مگر مجھ سے بھی پڑھا نہیں گیا جو کچھ پڑھا گیا، وہ عرض کرتا ہوں۔'' [۱۴]

''لاہور کے اختلاف لفظی کو تاریخ ہفت اقلیم میں لاہور کے بیان میں دیکھنا چاہیے۔ اس نے اسے 'لہر' بھی لکھا ہے، مگر وہ حقیقت میں اس قسم کا تصرف ہے جیسے غیر زبان کے الفاظ کو صاحب زبان شاعر اپنی زبان میں تصرف کر کے لے جاتا ہے۔ اس کے علاوہ چوں کہ ترکوں کا قاعدہ ہے کہ وہ تحریر میں اپنے اعراب حروف کے ساتھ ادا کرتے ہیں اس لیے عجب نہیں کہ شاعر مذکور نے لاہور کو شعر میں 'لہر' باندھ دیا ہے۔
اور امیر خسرو کے شعر کے باب میں جو حضور نے استفسار فرمایا ہے تو شعر مذکور کو قرآن السعدین میں معلوفی کی تر کستار میں لکھا ہے اور تاریخ ہفت اقلیم میں بھی مندرج ہے، بلکہ مجھے یاد ہے کہ فرشتہ میں، بدایونی اور خلاصۃ التواریخ والے نے بھی لیا ہے۔ مگر اس وقت ان میں نشان نہیں دے سکتا۔ قران السعدین او ہفت اقلیم میں کچھ شبہ نہیں۔ آپ بے تامل کمیٹی میں پیش کریں۔'' [۱۵]

ان اقتباسات میں لفظ ''لہر'' کی جو توجیہہ بیان کی گئی ہے وہ آزاد کے تجزیاتی ذہن کا کمال ہے وگرنہ ہمارے ہاں کے عام محقق اس بات کو فوراً ہی تسلیم کر لیتے ہیں کہ ''لہر'' لاہور کا قدیم نام ہے۔ یہ آزاد کا بین العلومی ذہن ہے جو اس طرح کی تاویل کو تسلیم کرنے کی بجائے اجتہاد کرتا ہے اور اپنے اجتہاد اور تعبیر کی بنیاد علم عروض اور علم ہجا پر رکھتا ہے۔

اس ہی مکتوب سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ آخر تعلقات جب اس سطح پر پہنچ چکے تھے تو آخر کیا وجہ ہوئی کہ یہ تعلقات دشمنی میں اور بے حد سخت دشمنی میں ڈھل گئے۔ آزاد کے تمام

محققین نے قیاساً سنینِ اسلام کو ہی بنیادی وجہ قرار دیا ہے اور دلائل اور نظائر میں قیاس سے ہی زیادہ کام لیا ہے۔ حالانکہ آزاد کے ایک مکتوب کے لہجے سے بات بالکل واضح ہو جاتی ہے اور آزاد کے کچھ اور مکاتیب اس نقطہ نظر کو تائید فراہم کرتے ہیں۔ ذیل میں وہ اہم اقتباس اور پھر دیگر خطوط سے تائیدی اقتباس درج ہے۔

''میں اس تحریر سے آپ کا وقت ضائع نہ کرتا، مگر کئی دن سے سنتا ہوں کہ 'سنین الاسلام' میں کسی نے بہت غلطیاں کر دی ہیں اور دوسرے نے تصدیق کیں۔ میں نے بہ موجب اپنے عہد کے اس کی بھی تفصیل نہ چاہی، مگر آج ایک نئی بات سنی کہ 'سنین الاسلام' کی ترکیب ہی غلط ہے۔ مجھے ضبط کی طاقت نہ رہی: چناں چہ اس کی ضرورت نے مضطرب کر دیا اور یہ مختصری عرض داشت انگریزی میں لکھتا ہوں۔'' [۱۶]

''خیر جو کچھ کیا اچھا کیا؛ مجھے اپنے خراب ہونے کا افسوس نہیں، کیوں کہ جو سنتا ہے افسوس کرتا ہے۔ اگر دشمنوں کے ہاتھ سے مجھے خاک میں ملوا دیں گے تو مجھے افسوس نہیں کیوں کہ میرا فخر تنخواہ اور کرسی اور عہدے پر نہیں، میں اسی خاک پر بیٹھا آپ کو دعائیں دوں گا اور درختوں کے پتوں پر وہ باتیں لکھ کر پھینکوں گا، جو پڑھے گا وہ افسوس کرے گا، یعنی کون تھا جس نے ایسے شخص سے ایسا سلوک کیا۔ اگر قتل بھی ہو جاؤں گا تو جو کچھ اب تک لکھ چکا ہوں، یہ خلق و عالم کے رلانے کے لیے کافی ہے اب شکوے کی جگہ رہی نہ شکایت کا موقع؛ اب وہ وقت آ گیا کہ بہ موجب اپنے وعدے کے جاؤں گا اور سینہ چیر کے دکھاؤں گا کہ کتنے زخم لگے ہیں۔'' [۱۷]

امکان یہی ہے کہ یا تو خود آزاد نے کہیں اپنی ''وعدہ شدہ خاموشی'' کو سنین اسلام کے حوالے سے توڑا اور جن لوگوں نے سنا انھوں نے لائٹنر کو جا بہکایا یا پھر حاسدین آزاد [۱۸] نے از خود کچھ باتیں گھڑ لیں۔ بہر حال تعلقات کا کسی نہ کسی وجہ سے خاتمہ ہو گیا۔ ان خطوط میں وہ سارا اُتار چڑھاؤ جو ان تعلقات میں آتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ آزاد کو آزار پہنچانے کا ایک وسیلہ 'ہمارے پنجاب' میں شائع ہونے والا ایک اداریہ تھا یا بنایا گیا جو سیالکوٹ کے محکمہ ڈاک کے خلاف تھا۔ اسے سبب بنا کر آزاد کو لاہور سے باہر جانے سے بھی روک دیا گیا۔ آزاد کے خط کا لہجہ طنزیہ ہو جاتا ہے۔

''آج تیسرا دن ہے اب تک انجمن سے جواب حاصل نہیں ہوا کہ سیکرٹری انجمن لاہور

میں نہیں۔ میری اجازت فقط آپ کے ہاتھ میں ہے۔ آپ اگر روکیں تو کسی المعنت گورنر کورو کیں، کسی گورنر کورو کیں؛ محمد حسین عاجز غریب کا روکنا آپ کے لیے کچھ فخر نہیں۔'' [۱۹]

یہ دور آزاد کی زندگی کا بے حد مشکل دور ہے اور لائٹنر اور (انہیں بہکانے والے) حاسد ین آزاد انہیں طرح طرح سے تنگ کرر ہے ہیں۔

''قسمیہ کہتا ہوں کہ آزاد ابھی بھی وہی بندۂ خدمت گزار ہے اور دل سے عہد پر قائم ہے۔ آپ کو یاد ہوگا آخر کے دنوں میں میں نے عرض کی تھی کہ جو کچھ سختیاں اپنے جانی دشمنوں پر آپ نے نہ کی ہوں، وہ آپ کے ہاتھ سے میرے دشمن مجھ پر کروادیں گے اور آپ نہ سمجھیں گے۔ وہ اب خوشیاں کرتے ہیں اور ہنستے ہیں کہ دشمن کو دشمن کے ہاتھ سے ہی اس طرح مارتے ہیں۔ ہزاروں کتے کہ شیر کی کھالیں پہنے تھے، آپ نے انھیں مارا؛ مگر اب تک یہ آپ کو نہ معلوم ہوا کہ شیر فقط ایک ہی بات میں شکار ہو جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ حضور نے مجھے چھٹی میں روک لیا، مگر کس نے روکا؟ وہی آزاد بندۂ احسان، قیدی بہ زنجیر۔ بجائے اس طول کلام کے فقط اتنا کہہ دیتے ہیں کہ جاؤ کالج کے کام کے سوا تمھیں اب کون روکتا ہے؛ واللہ کہ آزاد ایک قدم بھی نہ اٹھا سکتا اور وہیں گر پڑتا۔'' [۲۰]

''چونکہ پہلے بھی اکثر یہ عمل نجس اوپر کے کمروں میں ہوتے ہیں، بلکہ یہ نجاست کا عمل صغیر تھا، وہ اعمال نجاست کبیرہ کے ہیں، پس اس لیے کہ بڑھتے بڑھتے یہ نوبت پہنچ گئی ہے اس لیے اطلاع حضور میں واجب ہے کہ آیندہ اس سے زیادہ ترقی نہ کریں، معاملہ نازک ہے۔

حضور کو یہ بھی خیال رہے کہ عمل مذکور کسی طالب علم کا تنہا نہیں معلوم ہوتا، اس میں اور بھی تائیدیں شامل ہوں گی، حضور تفتیش فرمادیں گے تو سب حال معلوم ہو جاوے گا۔''

[۲۱]

آزاد کی دیوانگی کے اسباب میں سے ایک ڈاکٹر لائٹنر کے اس رویے کو بھی شمار کیا جاتا ہے۔ بہر حال یہ آزاد کی زندگی کے مشکل ایام کی خودنوشت ہے۔ اپنے لازوال اسلوب میں وہ اپنے اور

لائٹر کے تعلقات کی داستان رقم کرنے کے ساتھ ساتھ نوآبادیاتی دباؤ کی تصویریں بھی بناتے نظر آتے ہیں۔ لالہ دنی چند آزاد کے شاگرد ہیں اور استاد کے بے حد چہیتے ہیں، ان کے نام خطوط جہاں ایک طرف استاد اور شاگرد کے تعلقات کی نوعیت پر روشنی ڈالتے ہیں وہیں پر آزاد کی شخصیت کی کئی پرتیں بھی ہمارے سامنے آتی ہیں۔ آزاد دل سے دنی چند کی ترقی کے خواہاں ہیں وہ اسے درست مشورے دے رہے ہیں۔ ذیل میں دیے گئے دو اقتباسات بے حد اہم ہیں ایک تو آزاد دنی چند کو بتانا چاہتے ہیں کہ یہ قدیم مشرقی خیال کہ استاد شاگرد کو سب کچھ سکھا سکتا ہے محض ایک غلط فہمی ہے اور دوسرا خط آزاد کی اپنے زمانے کے (یا شاید ہر زمانے) مولویوں کے بارے میں ہے۔

''انشا کا حقیقت میں تم کو وہم ہے؛ یہ ایک ایسی چیز ہے کہ اگر باپ چاہے کہ بیٹے کو سکھاؤں اور اس میں مادہ نہ ہو تو کبھی نہیں بتا سکتا۔ اور اس میں مادہ قابل موجود ہے تو کتابیں بھی استاد کافی ہیں۔ میرے اوپر جو تمھیں خیال ہے یہ فقط بھرم ہی بھرم ہے۔ میں نے اس کام کی کبھی اصلاح نہیں لی، نہ عربی میں نہ فارسی میں، نہ اُردو میں۔ ہاں اچھے اچھے صاحبِ کمالوں کا کلام دیکھتا رہا؛ ان کے دیکھتے دیکھتے ایک رنگ ایسا بے رنگ پیدا ہو گیا کہ سب سے الگ ہے۔ اب چاہے کوئی اسے بے رنگ کہے چاہے خوش رنگ۔ بس یہی طریقہ استادی شاگردی کا ہے۔ اگر چند روز پہلے تم یہاں آؤ پھر اپنے سامنے چند کاغذ میں تم سے لکھواؤں اور انھیں تمہارے سامنے خود بناؤں، شاید اس کا اثر بہ نسبت اس کے جلد تر ہو۔'' [۲۲]

''لو صاحب! میں پنڈت جوالا ناتھ صاحب سے پھر مل آیا اور ان سے دونوں کی منظوری کروالی۔ مگر میرے رائے یہ ہے کہ پہلے ایک کو بھیجو؛ جب پندرہ بیس دن میں اس کے پاؤں جم جائیں تو دوسرے کو بھیجو۔ اور یہ تم کو اختیار ہے کہ جس کو چاہو بھیجو۔ اور اتنی بات اور بھی دیکھ لیجیے کہ وہ شخص نیک طبع ہو۔ نیک طبع کیا؟ اس سے یہ مطلب نہیں اعوذ باللہ من الشیطان الرجیم مولوی، متقی، پرہیز گار ہو؛ پناہ بخدا! ایسے سے تو میں بڑا ڈرتا ہوں اور جانتا ہوں کہ ضرور دغا دے گا۔ آپ نے مجھے دیکھ لیا کہ ہنستا ہوں، ہر طرح سے تمسخر کرتا ہوں، مگر وہ خوشی اتنی ہی ہے، اس سے آگے نہیں بڑھنا

چاہتی۔ بس وہ بھی اس قدر شگفتہ مزاج ہو تو ہرگز عیب نہیں۔ یہ اس واسطے میں نے لکھا کہ مکان گھر کے پاس ہے، اور جب میرے پاس ہوگا تو اتفاق سے کبھی کبھی دروازے پر بھی آنا جانا رہا کرے گا۔ اس لحاظ سے جسے آپ مناسب سمجھیں اسے پہلے بھیجیں۔" [۲۳]

سید حسن بلگرامی کے نام مکتوبات بھی آزاد کے ذہنی سفر کی ایک روداد مرتب کرتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے جب وہ دربار اکبری کو مدون کر رہے ہیں۔ ان خطوط میں گاہے بگاہے وہ اپنی اس تصنیف اور ڈرامہ اکبر کے حوالے سے بلگرامی کے ساتھ خیالات کا تبادلہ کرتے نظر آتے ہیں۔ کبھی استناد حوالہ جات کے باب میں، کبھی اکبر اور مغل دربار کی تصاویر کے سلسلے میں، ان خطوط میں پنجاب یونیورسٹی، گورنمنٹ کالج اور اورینٹل کالج کے مسئلہ پر اپنی پنشن کے باب میں اور کبھی اپنی ذاتی پریشانیوں کے حوالے سے یہ وہ دور ہے جب آزاد آہستہ آہستہ اس ذہنی کیفیت کی طرف بڑھ رہے ہیں جو ان کے دورِ جنوں پر منتج ہوتی ہے۔

"تسلیم! عنایت نامہ باعث اعزاز ہوا۔ رات کو دس بجے میں گھر پہنچا۔ اس وقت خطوط اور کارڈوں کا انبوہ سامنے ہے، دل دربار میں ہے اور دو دو حرفوں میں سب کو ٹال رہا ہوں۔ آپ کی تحریر کا جواب فرصت چاہتا ہوں، مجھے کہاں؟ یہ تو آپ کو معلوم ہے کہ مآثر الامراء اور سوانح اکبری کسی زمانے میں دیکھی تھیں۔ یہاں تلاش تھی اور نہیں ملتی تھیں؛ چند مقاموں میں پرانی کتابوں کا پتا لگایا تھا؛ چھن مُس بھاگا بھاگا گیا اور دوڑا دوڑا آیا؛ جو کچھ ہاتھ لگا اسے دیکھتا گیا اور یادداشتیں لیتا گیا۔ مآثر الامراء بھی مل گئی؛ شکر کا مقام ہے جو کچھ میں نے دانہ دانہ اور قطرہ قطرہ کر کے جمع کیا ہے وہ مآثر الامراء سے بہت زیادہ نکلا؛ پھر بھی حق سے گزرنا کفر ہے؛ ہر شخص کے حال میں تین تین چار چار نکتے مل گئے اور اچھے مل گئے۔ سب سے زیادہ یہ ہے کہ اب جو 'دربار اکبری' کا مشاہدہ کرے گا یہ نہ کہہ سکے گا کہ آزاد کو مآثر ہاتھ نہ آئی۔" [۲۴]

"اب معلوم ہوا ہے کہ گورنمنٹ کالج بھی یونی ورسٹی کے حوالے ہو جائے گا۔ یونی ورسٹی کی یہ رائے ہے کہ علوم وفنون ریاضی وغیرہ سب کی تعلیم ترجموں کے ذریعے ہو جایا کرے گی۔ سر دست اس قدر تو نہ ہوگا مگر اتنا تو ضرور ہوگا کہ یونی ورسٹی کے پاس کئی

سبھوں کے ملانے اور ہندو پنڈت بکے بیٹھے ہیں، طلباے کالج کو یہ دیسی کتابیں پڑھا لیا کریں گے۔ کالج کے مولوی و پنڈت دونوں تخفیف۔ تب مولوی کا کیا حال؟ یا گورنمنٹ کوئی عہدہ دے گی؛ اکسٹرا اسسٹنٹی؟ مشکل ہے؛ منصفی؟ تحصیل داری؟ شاید پنشن دے دے گی۔" [۲۵]

"اگرچہ کورس کا جھگڑا پیچھے لگ گیا ہے، مگر میں مصروف کار ہوں۔ مشکل یہ ہے کہ طبیعت محنت پسند واقع ہوئی ہے۔ انتخاب میں آسان بات یہ ہے کہ کتاب اٹھائی، لکھ دیا کہ فلاں صفحے سے فلاں صفحے تک؛ مگر اسے دل پسند نہیں کرتا۔ جی چاہتا ہے، ایسا انتخاب ہو کہ طلباء کے لیے باعثِ شگفتگی ہو۔ البتہ اس میں محنت بہت ہے۔۔۔۔ کالج کے باب میں ابھی کچھ فیصلہ نہیں ہوا؛ میرا فیصلہ بھی اسی پر منحصر ہے۔ ظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ سرکار مجھے کو یہ نہ کوئی عہدہ دے گی؛ خواہ سررشتۂ تعلیم میں، خواہ سول لائن میں۔ اخیر درجہ پنشن کا ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ جس گھر میں ایک سو پچاس روپے مہینہ آتا ہو، اس میں پچاس روپے آئیں گے تو صورتِ حال کیا ہوگی۔ لیکن دل کی آزادی یہی کہتی ہے کہ قناعت کو رفاقت میں لو، تھوڑا کھاؤ اور اپنی کتابوں کو پورا کرو۔ خدائے کریم کارساز ہے، وہ دینا چاہے گا تو اس کے ہزاروں ہاتھ ہیں؛ عہدے کے لیے کوشش نہ کرو۔" [۲۶]

ان خطوط کی دو اور جدید حوالوں سے اہمیت ہے ایک تو یہ کہ آزاد ڈرامے کے حوالے سے جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ ڈرامے کی تنقید کے ابتدائی نقوش میں شمار کی جاسکتی ہے اور دوسرے ان خطوط (حسن بلگرامی) اور اس سے ماقبل کے کچھ خطوط میں وہ ایک feminist کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ سرسید اپنے دور کا سب سے بڑا جدید فرد ہونے کے باوجود عورتوں کی تعلیم کے باب میں یا تو خاموش ہیں یا پھر اس مسئلے کو چھیڑنا نہیں چاہتے لیکن آزاد کی یہ رائے اسے دورِ جدید کی نسوانی شعور کی تحریک کا پیش رو بنا دیتی ہے۔

"تذکرۃ العورات" کا حال جو آپ نے پہلے مرحمت نامے میں لکھا تھا معلوم نہیں کہ اس میں چاند بی بی کا بھی تذکرہ ہے یا نہیں؛ یہ بھی بڑی بالیاقت اور صاحب ہمت بی بی دکن میں ہوئی ہے؛ اسے نادرۃ الزمانی کہتے تھے۔ آپ وہاں سے اُس کے حالات

دریافت فرمائیں اور مجھے بھی عنایت کریں۔"[۲۷]

مکاتیب تو خارق العادت واقعات سے بھرے ہوئے ہیں لیکن جو مکاتیب آزاد نے مختلف اخبارات کو تحریر کیے ہیں ان میں جدید شاعری کے حوالے سے اور مقامی لوگوں کے سلسلۂ روزگار کے حوالے سے جو کچھ کہا ہے وہ مابعد نوآبادیاتی تصورِ نقد کے حوالے سے بے حد اہم ہے۔

> "اب خیال کرنا چاہیے کہ یہاں کی رعایا کے گھروں کا کیا حال ہوگا اور سفید پوشوں اور قدیمی اشرافوں پر دونوں وقت کیا گزرتی ہوگی خصوصاً جس حال میں کہ قدیمی عہد کے دیکھنے والے بھی ابھی بقیہ موجود ہیں۔ اور ان سے فارسی قلم کے سوا فولاد تو درکنار پر کا قلم بھی نہیں اٹھ سکتا۔ اس سبب سے ان کے دل افسردہ اور ہمتیں شکستہ ہو رہی ہوں گی اور یہ امر آئندہ ہونہاروں کے تحصیل علم و کمال اور ترقیات ظاہر و باطن میں کیسا سد راہ ہوتا ہوگا۔"[۲۸]

اس اقتباس کو اگر Stephon Howo کی اس رائے سے ملا کر دیکھا جائے تو کئی قابل قدر نتائج سامنے آتے ہیں

> "The inferiority of the colonized might, of course be seen as the product of historical circumstances, implying that under different conditions Non-Europeans could achieve just as much as whites believed they did. It followed that the purpose and justification of empire was to create those conditions among the colonized; it was essentially an educational or civilizing enterprise or it might be that deference in culture or technological achievements reflected biological ones. Humanity was sharply and unalterably divided in to racial groups, arranged in a clear hierarchy of superiority and inferiority."[29]

آزاد کی خطوط کی دُنیا بے حد مختصر ہے لیکن اسے طویل ہونا چاہیے تھا اور خاص کر وہ مکاتیب جو آزاد نے آبِ حیات کی تدوین کے وقت اپنے وقت کے اہم ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں کو لکھے اگر وہ سامنے آجاتے تو پتہ چلتا کہ آزاد اپنے مکتوبات میں تاریخ نویسی کے کن اُصولوں کو مد نظر رکھ کر رہے ہیں اور تاریخ ادب کی تشکیل میں نوآبادیاتی دباؤ ان کے ذہن پر کیا اثرات مرتب کر رہا ہے، حالی اور ذکاءاللہ وغیرہ کے دستیاب خط گواہی دیتے ہیں کہ آزاد نے آبِ حیات کی تدوین کے مرحلے پر بہت زیادہ خطوط لکھے ہیں لیکن یہ اسرار اپنی جگہ۔عجیب ہے کہ اس سلسلے کا کوئی بھی مکتوب سامنے نہیں آسکا۔

آزاد کے خطوط کی یہ دنیا اتنی رنگارنگ نہ سہی جس کی آزاد کی باقی تخلیقات ہیں لیکن آزاد کے ذہن پر نوآبادیاتی دباؤ کی کہانی ان خطوط میں موجود ہے اور مابعد جدید تنقید ان خطوط میں موجود بصیرت کے کئی مخفی گوشوں کو وا کر واسکتی ہے۔

حوالہ جات وحواشی

1. Culler, Jonathan, Structuralist poetics, 2002, London, Routledge, Preface, II

۲۔ خورشیدالاسلام، ''تنقیدیں''، ۱۹۶۲ء، علی گڑھ، انجمن ترقی اُردو (ہند)، ص

۳۔ خلیق انجم، ڈاکٹر، ''غالب کے خطوط''، ۱۹۹۳ء، دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، جلد اول، ص ۱۲۶، ۱۲۷

۴۔ ایضاً، ۱۳۲

۵۔ محمد طاہر، آغا، ''مکتوبات آزاد''، ۱۹۲۷ء، لاہور، مجلس ترقی ادب، ص ۶، ۷

۶۔ فاضل، مرتضٰی حسین، سید، لکھنوی، ''مکاتیبِ آزاد''، ۱۹۶۶ء، لاہور، مجلس ترقی ادب، ص ۱۴

۷۔ محمد طاہر، آغا، حوالہ مذکورہ، ص ۷

۸۔ فاضل، مرتضٰی حسین، سید، لکھنوی، حوالہ مذکورہ، ص ۲۵

۹۔ آزاد، ''مکاتیبِ آزاد''، ص ۲۶، ۲۷

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۸

۱۱۔ ایضاً، ص ۳۱، ۳۲

۱۲۔ ایضاً، ص ۵۰

13. Culler, Jonathan, Literary Theory, 2005, Karachi, Oxford University Press, P.118,119

۱۴۔ ''مکاتیبِ آزاد''، ص ۵۸

۱۵۔ ایضاً، ص ۵۹، ۶۰

۱۶۔ ایضاً، ص ۷۷

۱۷۔ ایضاً، ص ۷۶

۱۸۔ کہا جاتا ہے کہ آزاد کے حاسدین اور دشمنانِ آزاد کی کمی نہ تھی۔ یہاں تک کہ ان کے وہ رشتہ دار (محمد علی) جنھوں نے آزاد کو لاہور میں خوش آمدید کہا تھا، پناہ دی تھی وہ بھی آزاد کی شہرت کی وجہ سے ان کے خلاف

ہو گئے اور آزاد کو تنگ کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔ عین ممکن ہے کہ کالج میں اور کالج سے باہر ان کے حاسدین نے لائٹنر کو بھی سچی جھوٹی کہانیاں جا سنائی ہوں اور ان کے تعلقات میں دراڑ پڑ گئی ہو۔

۱۹۔ ''مکاتیب آزاد''، ص ۷۱

۲۰۔ ایضاً، ص ۷۵، ۷۶

۲۱۔ ایضاً، ص ۷۹

۲۲۔ ایضاً، ص ۹۰، ۹۱

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۱۰

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۶۶، ۱۶۷

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۷۸

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۸۰، ۱۸۱

۲۷۔ ایضاً، ص ۱۷۵

۲۸۔ ایضاً، ص ۵۲، ۵۳

29. Stephen Howo, Empire, 2002, Karachi, Oxford Unievrsity Press, P. 85,86

حالی اوران کا نثری اسلوب

(سوانح عمری کے تناظر میں)

مولانا حالی کے تمام سوانح نگاران کی تاریخ پیدائش بتانے سے قاصر ہیں لیکن اس بات پر متفق ہیں کہ مولانا ۱۸۳۷ء میں پانی پت کے انصار محلّہ میں خواجہ ایزد بخش انصاری کے گھر پیدا ہوئے۔ والدہ کا تعلق سادات گھرانے سے تھا اور والد کا نسبی سلسلہ حضرت ابوایوب انصاریؓ سے جاملتا ہے۔ ان کے جدِ امجد تیرھویں صدی میں ہندوستان آئے۔ مولانا کم عمری میں یتیم ہوگئے۔ اس زمانے کے مسلمان شرفا کی طرح انھوں نے بھی عربی، فارسی اور قرآن مجید کو حفظ کرنے سے تعلیم کے سلسلے کا آغاز کیا۔ ابتدائی اساتذہ میں سید جعفر علی اور حاجی ابراہیم حسین شامل ہیں۔ سترہ برس کی عمر میں بھائیوں نے شادی کرادی۔ مولانا نے اس سلسلے کو پاؤں کی زنجیر جانا اور بیوی کو پانی پت چھوڑتی چلے گئے۔ وہاں یہ ڈیڑھ سال تک رہے اور عربی اور فارسی میں استعداد بڑھانے کے ساتھ ساتھ مرزا غالب سے بھی تلمذ کا رشتہ قائم کیا۔ اگرچہ شاعری وہ اس سے کہیں پہلے شروع کرچکے تھے۔ یہیں ان کی پہلی تصنیف (ایک رسالہ جو کسی مذہبی معاملے کے حوالے سے تھا) وجود میں آئی لیکن ان کے استاد نے اسے پھاڑ دیا۔ ۱۸۵۵ء میں ان کے گھر والے انھیں زبردستی پانی پت واپس لے آئے۔ ۱۸۵۶ء میں حصار کے ڈپٹی کلکٹر کے دفتر میں ملازمت کی لیکن ۱۸۵۷ء کے حادثے کی وجہ سے یہ سلسلہ بھی منقطع ہوگیا۔ یوں وہ واپس پانی پت لوٹ آئے اور چار سال تک وہیں منطق، فلسفہ اور حدیث کی تحصیل کی۔

۱۸۶۱ء کے اواخر میں ان کا تعلق نواب مصطفیٰ خان شیفتہ سے قائم ہوا۔ وہ ان کے بچوں

کے اتالیق مقرر ہوئے۔ یہ رشتہ نواب صاحب کی وفات (۱۸۶۹ء) پر ٹوٹا۔ یہ تعلق حالی کی زندگی کے رخ کو نئی سمت میں موڑ دیتا ہے۔ نواب صاحب کی وساطت سے وہ سرسید اور ان کی تحریک سے روشناس ہوتے ہیں۔ گویا سرسید کو ایک سچا رفیق میسر آتا ہے جس نے آگے چل کر سرسید کا سب سے بڑا سوانح نگار بننا تھا۔ ۱۸۷۰ء میں مولانا حالی گورنمنٹ بک ڈپو لاہور میں معاون مترجم کے طور پر ملازم ہو جاتے ہیں۔ ۱۸۷۵ء میں واپس دہلی چلے جاتے ہیں اور اینگلو عربک سکول سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ ۱۸۸۶ء میں بہت کم عرصے کے لیے ایچی سن کالج لاہور میں ملازمت اختیار کرتے ہیں لیکن صحت کی خرابی اور دلّی کی کشش کی وجہ سے وہ یہ ملازمت چھوڑ کر واپس دلّی چلے جاتے ہیں۔ ۱۸۸۹ء کا سال مولانا کے لیے بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ اسی سال حیدر آباد سے وظیفہ مقرر ہوتا ہے تو وہ ملازمت ترک کر کے اپنا سارا وقت تصنیف و تالیف کے لیے وقف کر دیتے ہیں۔ انہی سالوں میں ان کے بڑے نثری کارنامے وجود میں آتے ہیں۔ ۱۹۰۰ء میں ان کی اہلیہ کا انتقال ہوتا ہے۔ ۱۹۰۴ء میں انھیں شمس العلماء کا خطاب ملتا ہے۔ زندگی کے آخری سالوں میں انھیں کئی عوارض اور بیماریاں گھیر لیتی ہیں لیکن اس کے باوجود وہ بھرپور انداز میں زندگی گذارتے ہیں۔ ۱۹۱۴ء کے آخری مہینوں میں دماغ پر فالج کا حملہ ہوتا ہے۔ زبان بند ہو جاتی ہے، اشاروں سے اپنی بات سمجھاتے ہیں۔ بالآخر ۳۱ دسمبر ۱۹۱۴ء، یکم جنوری 1915ء کی درمیانی شب آسمانِ ادب کا یہ ستارہ غروب ہو جاتا ہے۔

قلمی آثار (نثری):

۱۔ تریاق مسموم، ۱۸۶۷ء

۲۔ طباق الارض (ترجمہ)، ۱۸۶۸ء

۳۔ اصولِ فارسی، ۱۸۶۸ء

۴۔ مولود شریف، مصنفہ ۱۸۷۰ء، مطبوعہ ۱۹۳۲ء

۵۔ تاریخ محمدی پر منصفانہ رائے، ۱۸۷۲ء

۶۔ شواہد الہام (غیر مطبوعہ) اس کا ایک حصہ ایک مضمون کی صورت میں شائع ہوا۔

۷۔ مجالس النساء (دو حصے) ۱۸۷۴ء

۸۔ سوانح عمری حکیم ناصر خسرو علوی ۱۸۸۲ء (بزبانِ فارسی)

۹۔ حیاتِ سعدی، ۱۸۸۶ء

۱۰۔ مقدمہ دیوانِ حالی (مقدمہ شعر و شاعری) ۱۸۹۳ء

۱۱۔ یادگارِ غالب، ۱۸۹۶ء

۱۲۔ حیاتِ جاوید، ۱۹۱۰ء

۱۳۔ سوانح عمری مولانا عبدالرحمٰن محدث پانی پتی (غیر مطبوعہ)

۱۴۔ مضامین حالی

۱۵۔ مقالاتِ حالی

۱۶۔ مکتوباتِ حالی

اسلوب اور اس کے عناصر:

تنقید کی زبان میں اسلوب کسی لکھنے والے کے طرزِ تحریر کو کہتے ہیں۔ کوئی شاعر یا نثر نگار جس پیرائیہ بیان کو اختیار کرتا ہے وہ اس کا اسلوب کہلاتا ہے۔ نثار احمد فاروقی نے اسلوب کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''اسلوب یا طرزِ نگارش کا مسئلہ ایسا نہیں، جس پر کوئی فیصلہ کن یا دوٹوک بات کہی جاسکے۔ آسان لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ یہ افکار و خیالات کے اظہار و ابلاغ کا ایسا پیرائیہ ہے جو دلنشین بھی ہو اور منفرد بھی۔ اس کو انگریزی میں سٹائل (Style) کہتے ہیں۔ اردو میں اس کے لیے ''طرز'' یا ''اسلوب'' کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ عربی اور جدید فارسی میں اسی کو ''سبک'' کہتے ہیں۔''

[نثار احمد فاروقی، اسلوب کیا ہے؟ مشمولہ ''اسالیب نثر پر ایک نظر''، ص ۱۱]

گویا شعر و ادب کے عمومی طرزِ بیان کے اندر انفرادیت کے رنگ پیدا کرنا بھی اسلوب کو جنم دینے کے مترادف ہے، لیکن یہ ایک طے شدہ امر ہے کہ نثر اور نظم کے درمیان جہاں عروض و اوزان اور بحور کا فرق ایک بین فرق ہوتا ہے، وہیں پر اسلوب بھی شعر اور نثر کے درمیان امتیاز پیدا کرتا ہے۔ اس لیے نثر کا اسلوب شعر میں اور شعر کا اسلوب نثر میں ہنر کی جگہ عیب بن جاتا ہے۔

آل احمد سرور نے نثری اور شعری اسلوب کے فرق کو یوں واضح کیا ہے:

''نثر کی زبان اور نظم کی زبان میں فرق ہے، حالانکہ دونوں ادب کی شاخیں ہیں یعنی دونوں میں حسن بیان کی نوعیت مختلف ہے۔ نظم کی زبان تخلیقی ہوتی ہے، نثر کی تعمیری۔ نظم اس چاندنی کی طرح ہے، جس میں سائے اور گہرے اور بلیغ معلوم ہوتے ہیں۔ نثر اس دھوپ کی طرح ہے، جو ہر چیز کو آئینہ دیتی ہے'' [اسالیب نثر پر ایک نظر، ص ۲۸]

دراصل اسلوب کا مسئلہ اتنا سادہ نہیں ہے اور پچھلے سو برس میں اسلوب کے حوالے سے مشرق اور مغرب میں بہت سارے مباحث نے جنم لیا۔ جہاں یہ کہا گیا کہ اسلوب دراصل شخصیت کا اظہار ہے وہیں پر اسلوب کے غیر شخصی ہونے پر بھی اسی شدومد سے زور دیا گیا۔ اس ضمن میں انگریزی میں مڈلٹن مرے کی کتاب ''اسلوب کا مسئلہ'' اور اردو میں سید عابد علی عابد کی کتاب ''اسلوب'' کا مطالعہ اہمیت کا حامل ہے۔ یہاں پر اسلوب کے حوالے سے مختصراً کچھ باتیں بیان کی جائیں گی:

۱۔ اسلوب کسی لکھنے والے کی شخصیت کا مکمل اظہار نہ سہی، پھر بھی لکھنے والے کی شخصیت کے کچھ نہ کچھ رنگ ضرور اس میں شامل ہو جاتے ہیں۔ لکھنے والے کا مزاج اور دلچسپیاں اس کے اسلوب کو کسی نہ کسی سطح پر ضرور متاثر کرتی ہیں۔

۲۔ اگرچہ جدید مغربی تنقید نے لکھاری کو قاری پر قربان کر دیا ہے لیکن یہ محض افراط و تفریط کا مسئلہ ہے۔ پھر بھی لکھنے والے کا اسلوب اس کے قاری کے حوالے سے بھی متعین ہوتا ہے، لکھنے والے کے ذہن میں اپنے ایک خاص طرح کے قاری کا تصور ہوتا ہے جس کی ذہنی اور علمی صورت حال کو مدنظر رکھ کر وہ لکھتا ہے۔ یوں لکھنے والے کا اسلوب اس کے پڑھنے والے سے بھی ایک خاص ربط رکھتا ہے، جس کے بغیر ابلاغ و اظہار کے کئی مسائل پیدا ہو سکتے ہیں۔

۳۔ جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے کہ شعر اور نثر کا اسلوب جداگانہ صفات کا حامل ہوتا ہے، اسی طرح سے خود نثری اصناف کے اندر بھی اسلوب کے عناصر بدلتے چلے جاتے ہیں، افسانے کا اسلوب اور طرح کا ہوگا تو تنقید کی زبان اور طرح کے اسلوبی وسائل تلاش کرے گی۔ پھر یہ کہ افسانہ اگر تجریدی ہے تو اور طرح کی زبان کا متقاضی ہوگا اور اگر علامتی ہے تو پھر اور

طرح کی لغت ترتیب دینی ہوگی۔ سوانح کے لیے جو اسلوب موزوں ترین ہوگا، وہ شاید ناول کے اندر اپنا جواز پیش نہیں کر سکے گا۔ اس لیے اسلوب کے مطالعے میں یہ دیکھنا بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ لکھنے والا کون سے صنفِ ادب کو اظہار کا وسیلہ بناتا ہے۔

اسلوب ایک تشکیلی عناصر کے حوالے سے بھی مختلف ناقدین نے مباحث اٹھائے ہیں۔ سید عابد علی عابد نے اسلوب کی جو صفات گنوائی ہیں، ان میں درج ذیل بنیادی اہمیت کی حامل ہیں اور شاید ہر صنفِ ادب کے لیے ضروری بھی:

۱۔ سادگی

۲۔ قطعیت

۳۔ اختلال حواس

۴۔ اختصار

ان بنیادی صفات کے علاوہ انھوں نے جو جذباتی اور تخیلی صفات گنوائی ہیں، ان میں سے اکثر کا تعلق نثر کی بجائے شعر کے اسلوب سے زیادہ گہرا ہے۔

پروفیسر عبدالخالق نے اپنے مضمون ''اسالیبِ نثر: ایک جائزہ'' میں نثری اسلوب کی صفات اور خوبیوں کا جو جائزہ لیا ہے وہ اس بحث کو خوبصورتی سے اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔

> ''ادبی، معیاری اور اعلیٰ نثر میں انتخاب و تصرفات الفاظ، الفاظ کی فن کارانہ ترتیب و تنظیم اور ان کے درمیان ربط و تسلسل، الفاظ کی حسن کارانہ تنظیم سے فقروں کی ساخت، فقروں کے درمیان صناعانہ ہم آہنگی اور تراش خراش، پیراگراف کے تعمیر و ترکیب، رموزِ اوقاف کا لحاظ، موضوع اور طرزِ ادا کے درمیان کلی ربط، صنعتوں کے تصرف میں سلیقہ مندی وغیرہ کی بڑی اہمیت ہے۔ یہی وہ اجزا ہیں جو اسلوب کو موزوں، حسین اور تابناک بناتے ہیں۔ اس کے لیے فطری صلاحیتیں، مطالعہ و محاسبہ، مشق و مزاولت، شخصیت کا رچاؤ اور نکھار بھی ضروری ہیں۔ غرض ان دونوں کے حسین ربط اور مکمل ہم آہنگی سے، جسے ہم اسلوب کہتے ہیں، وجود میں آتا ہے۔ ورنہ بادی النظر میں تو اظہار کا ہر وسیلہ کسی نہ کسی اسلوب کا حامل ہوتا ہے۔'' [اسالیب نثر پر ایک نظر، ص ۵۱-۵۲]

حالی کا اسلوب: ''حیاتِ جاوید'' کے حوالے سے

حالی کے نثری سرمائے کی اہمیت جہاں تنقید اور سوانح نگاری کے حوالے سے بنتی ہے وہیں پر حالی کے کم و بیش تمام ناقدین اس بات پر بھی متفق ہیں کہ حالی کا نثری اسلوب ہر دو اصناف کے حوالے سے اردو کے بنیادی اسالیب نثر میں شمار ہونا چاہیے گو کہ یہ اسلوب بے حد مثالی نہیں ہے، لیکن اسے آج بھی اپنی بعض خوبیوں کی وجہ سے قابل تقلید اسلوب قرار دیا جاتا ہے۔

یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اردو کے جن تین ادیبوں (سرسید، حالی، شبلی) نے شہرتِ عام اور بقائے دوام پائی، ان پر مذہب کا اثر بعد کے ادیبوں کی نسبت بے حد زیادہ تھا اور ان کی سرگرمیوں کا اصل محور معاشرے اور ادب کے درمیان ایک تخلیقی تعلق قائم کرنا بھی تھا، لیکن ان کی سب سے زیادہ مخالفت مذہبی حلقوں کی طرف سے ہوئی (خاص طور پر سرسید کی) اور مذہب کی وجہ سے ہوئی۔ حالی کی ادبی زندگی کی ابتدا بھی جس کتاب سے ہوئی (تریاق مسموم) وہ ایک مذہبی کتاب کا جواب تھا۔ اس لیے لامحالہ طور پر حالی کے اسلوب میں مناظرانہ انداز کا در آنا کوئی غیر فطری بات نہ تھی۔ حالی کی ابتدائی کتابیں جس اسلوب میں لکھی گئیں، ان کا اسلوب جذباتی اور مناظرانہ عناصر سے تشکیل پاتا ہے، لیکن اس انداز میں بھی جذباتیت نہیں ہے۔ سرسید سے ملاقات کے بعد اور مصطفیٰ خاں شیفتہ کی صحبت کے نتیجے میں حالی اس جذباتی اور مناظرانہ انداز سے دور ہوتے چلے گئے اور اپنے لیے ایک الگ راستہ (اسلوب) تراشنے کے سفر پر چل پڑے اور بالآخر ''حیاتِ جاوید'' میں انھوں نے وہ کامل اسلوب پالیا، جسے آج اتنا عرصہ گذر جانے کے باوجود اردو نثر کا بنیادی اور اہم اسلوب قرار دیا جاسکتا ہے۔

حالی کے ناقدین بالاتفاق ان کے اسلوبِ بیان کی جس طرف سب سے پہلے اشارہ کرتے ہیں، وہ سادگی ہے۔ ۱۸۹۳ء میں انھوں نے جب اپنا بے مثل تنقیدی کارنامہ ''مقدمہ'' پیش کیا تو اس میں بھی انھوں نے شعر کے لیے جن چیزوں کو لازمی قرار دیا، ان میں سادگی کو اوّلیت دی اور یہ بھی ایک بدیہی حقیقت ہے کہ ان کے لیے سعدی، غالب اور سرسید کی سادہ نثر ایک مثالی نثر تھی۔ ایسی سادگی جس پر رنگینی کو قربان کرنے کو دل چاہے۔ حالی کے اسلوب کی اس خوبی کا بھی ایک پس منظر ہے، اس کے پیچھے کئی محرکات کام کر رہے ہیں، جن کا ذکر ذیل کی سطور

میں کیا جائے گا۔

۱۔ حالی کا تعلق پانی پت سے تھا۔ یہ ایک ایسا خطہ تھا، جو دلی، حیدر آباد، لکھنؤ کی طرح زبان کے حوالے سے خاص طرح کا Complex نہ رکھتا تھا اس لیے حالی نے بھی اپنی نثر کو جس چیز سے مزین کیا، وہ ان کی فطری اور بے ساختہ سادگی تھی۔ ان کے ہاں زبان کو پیچیدہ یا رنگین بنانے کی کوشش نہ ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے۔ وہ نذیر احمد کی طرح خود کو دلی کا روڑا ثابت کرنے کی کوئی خواہش نہیں رکھتے۔

۲۔ حالی کے اکثر ہم عصر رومانوی مزاج کے حامل تھے۔ شبلی اور آزاد کے لیے اپنے شاندار ماضی پر فخر کرنا اور اپنے موقلم کے ذریعے اسے مکرر خلق کرنا اہم تھا لیکن حالی اپنے ماضی کی عظمت سے باخبر ہونے کے باوجود اس قبیل کی رومانیت سے کوسوں دور تھے۔ ان کی گفتگو بھی میر کی طرح عوام پسند تھی۔ اصلاح کے جذبے سے شرابور حالی کی نثر کی پناہ گاہ رومانیت نہیں ہو سکتی۔ اس کا اصلی جوہر سادگی میں ہی کھل سکتا تھا۔

۳۔ حالی خود ایک سادہ اور منکسر المزاج انسان تھے، ان کے ہاں کوئی تصنع یا بناوٹ نہیں تھی۔ ان کے اس شخصی وصف کا عکس یا پرتو ان کی نثر پر بھی پڑنا لازمی تھا، اس لیے کہ اسلوب کا شخصیت سے کچھ نہ کچھ تعلق تو ضرور ہوتا ہے۔

۴۔ حالی نے اگرچہ فارسی اور عربی زبانوں کی تعلیم حاصل کی اور وہ ان دونوں زبانوں میں ایک خاص دستگاہ بھی رکھتے تھے۔ انھوں نے عربی اور فارسی میں لکھا بھی، لیکن ان دونوں زبانوں سے انھیں وہ تعلق خاطر نہ تھا، جو ان کے ہم عصروں شبلی، آزاد یا نذیر احمد کو تھا۔ ان تینوں اصحاب کا ان زبانوں سے ربط خاص ان کے اسلوب میں بولتا ہوا نظر آتا ہے، جب کہ حالی ان کے مقابلے میں خالص اردو کی طرف راغب نظر آتے ہیں۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی اہمیت کی حامل ہے کہ جس طرح ان تینوں اصحاب کی نثر کبھی کبھار ان کی علمی نمائش کے بوجھ سے کراہنے لگتی ہے، حالی کے ہاں اس طرح کی کیفیت کہیں بھی نظر نہیں آتی۔

۵۔ حالی کے اسلوب میں سادگی کے رشتے بالعموم سرسید کی ذات سے ملائے جاتے ہیں، لیکن پروفیسر حمید احمد خان نے اس ضمن میں ایک اہم پس منظر کی طرف توجہ دلائی ہے۔

"حالی کی نثر کا سلسلہ نسب بالعموم اس سادگی وسلامت سے ملایا جاتا ہے جو انیسویں صدی انگریزی اثبات کے ماتحت پیدا ہوئی۔ یہ صحیح ہے مگر اس بدلتے ہوئے اسلوب کے بعید اجداد میں چودھویں صدی (بلکہ اس سے بیشتر) کے صوفیاے کرام کے وہ اقوال ہیں، جن کا سانچہ اس پرانے زمانے کے عوامی اندازِ بیان نے تیار کیا تھا۔ عفرات صوفیہ کے ملفوظات فالتو لفظوں اور زبان کے جھوٹے زیوروں کو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ پانچ چھ سو برس کے فعل حالی کی صوفی منش نے، اسی جذبے کے جس نے مبلغینِ اسلام کے منہ میں مقامی عوام کی بولی ڈال دی تھی، ہر قسم کے تکلف اور تصنع کو یکسر ترک کر دیا۔" [ارمغانِ حالی، ص ۳۹]

بلاشبہ اس رائے کی صلابت اور اہمیت سے یکسر انکار ممکن نہیں ہے۔

۶۔ حالی کی اس سادگی کا پس منظر واضح کرنے کے لیے سرسید سے ان کی قربت کا حوالہ دیا جاتا رہا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سرسید نے ہی حالی کے اصلی جوہر کو پہچانا اور خود حالی سرسید کے خیالات اور اسلوب سے جس طرح متاثر ہوئے، اس طرح سرسید کا کوئی اور ہم نوا ان سے متاثر نہ ہو سکا۔ کچھ ناقدین نے اثر پذیری کے اس رشتے سے انکار بھی کیا ہے، لیکن سچی بات یہ ہے کہ اس امر سے انکار کرنا آسان نہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کی اس رائے کی مدد سے حالی کے ناقدین کے ذہن کو اس الجھن کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے:

"حالی کی تحریروں کا ایک بڑا وصف سادگی ہے۔ یہ وہ وصف ہے جس میں وہ سرسید کے بہت قریب ہیں۔ اگرچہ سرسید کی سادگی اور انشاے حالی کی سادگی میں بڑا فرق ہے۔" [سرسید اور ان کے نامور رفقا کی اردو نثر کا فنی وفکری جائزہ، ص ۱۱۷]

"بہت قریب" اور "سرسید کی سادگی اور انشاے حالی کی سادگی میں بڑا فرق ہے۔" میں موجود اس ذہنی الجھن کو سمجھنا کوئی مشکل نہیں ہے۔ دراصل حالی کے اسلوب کی سادگی پر سرسید کے علاوہ غالب اور مصطفیٰ خان شیفتہ کے اثرات بھی بہت گہرے ہیں، اتنے گہرے کہ آسانی سے دکھائی بھی نہیں دیتے۔

حالی کے ہاں موجود سادگی کے پس منظر کو سمجھنے کے بعد یہ دیکھنا ضروری ہے کہ خود حالی کے ہاں سادگی کا کیا تصور ہے اور اس نے سادگی کے اس تصور کے ساتھ کہاں تک نباہ کیا ہے۔

''مقدمہ شعروشاعری'' میں حالی نے کسی مغربی نقاد کی بات کی توضیح کرتے ہوئے سادگی کے باب میں لکھا ہے کہ:

''بے تکلفی کے سیدھے راستے سے اِدھر اُدھر نہ ہونا اور فکر کو جولانیوں سے باز رکھنا اسی کا نام سادگی ہے۔'' [مقدمہ شعروشاعری، ص ۱۵۰]

سادگی بنیادی طور پر اظہار کی ایک ایسی خوبی ہے جو فکر، خیال اور جذبے کو من وعن بیان کرتی ہے۔ یہ اگرچہ حالی کے تمام ہم عصروں میں کسی نہ کسی سطح پر پائی جاتی ہے۔ مثلاً سرسید کے ہاں کھردرے پن کے ساتھ آزاد اور حالی کے ہاں رنگینی میں گھلی ہوئی، لیکن حالی کے ہاں یہ اپنی خالص اور فطری شکل میں پائی جاتی ہے۔ یہ وہ سادگی ہے جو حالی کے دل کی بات کو من وعن اس کے قاری تک پہنچانے کی بلیغ سعی کرتی ہے اور اس کی فکر کو اِدھر اُدھر رجوع نہیں کرنے دیتی۔ حالی کے اسلوبِ بیان کی اس خوبی کو ان مثالوں کے ذریعے بآسانی سمجھا جاسکتا ہے:

''باہر کی عمارتوں کی تحقیقات کرنی ایک نہایت مشکل کام تھا، بیسویں عمارتیں ٹوٹ پھوٹ کر کھنڈر ہوگئی تھیں۔ اکثر عمارتوں کے کتبے پڑھے نہ جاتے تھے۔ بہت سے کتبوں سے ضروری حالات معلوم نہ ہوسکتے تھے۔ اکثر کتبے ایسے خطوں میں تھے جن سے کوئی واقف نہ تھا۔ بعض قدیم عمارتوں کے ضروری حصے معدوم ہوگئے تھے اور متفرق وپراگندہ اجزا باقی رہ گئے تھے، ان سے کچھ پتہ نہ چلتا تھا کہ یہ عمارت کیوں بنائی گئی تھی اور اس سے کیا مقصود تھا، کتبوں میں جن بانیوں کے نام لکھے تھے، ان کا مفصل حال دریافت کرنے کے لیے تاریخوں کی طرف رجوع کرنے کی ضرورت تھی۔'' [حیاتِ جاوید، ص ۶۳]

''اس مقام پر یہ بھی لحاظ کے قابل ہے کہ سرسید کی فطرت میں جیسا کہ ان کے حالات اور ان کے کاموں سے معلوم ہوتا ہے، غایت درجہ کی فراخ حوصلگی اور کشادہ دلی تھی۔ یہاں تک کہ بعض اشخاص غلطی سے ان کو حد سے زیادہ مسرف اور فضول خرچ خیال کرتے تھے، جو لوگ ان کے حالات سے واقف ہیں، ان کو معلوم ہے کہ جب تک مسلمانوں میں تعلیم پھیلانے کا خیال ان کے دل میں پیدا نہیں ہوا تھا وہ ہمیشہ اپنی بساط سے بہت بڑھ کر غریبوں اور مسکینوں کے ساتھ سلوک کرتے تھے۔'' [حیاتِ جاوید، ص ۳۰۹]

''اس کے بعد سر سید نے طلاق کے مسئلہ پر بحث کی ہے۔ وہ اوّل حسن معاشرت کی نظر سے اس پر نظر ڈالتے ہیں اور اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ سب سے بڑا دشمن حسن معاشرت و تمدن کا اطلاق ہے، جس سے نکاح کی وقعت گھٹ جاتی ہے اور مرد کی محبت کا عورت کے ساتھ اور عورت کی وفاداری کا مرد کے ساتھ اعتبار نہیں رہتا۔''

[حیات جاوید، ص ۴۳۰]

جہاں حالی کے ناقدین کی اکثریت نے سادگی کو ان کے اسلوب کا لازوال حسن قرار دیا ہے اور اس کی بے حد تحسین کی ہے، وہیں پر کچھ ناقدین نے اسے حالی کے اسلوب کی خامی بھی قرار دیا ہے۔ دراصل ان لوگوں کا اعتراض اپنے اندر کئی طرح کی وجوہات رکھتا ہے۔ پروفیسر حمید احمد خان کا خیال ہے کہ:

''دراصل حالی کا شمار ان نثر نگاروں میں نہیں کرنا چاہیے جو نثر کو ایک قسم کا شعر بنا دیتے ہیں۔ حالی کا خاص کمال یہ تھا کہ انھوں نے نثر اور نظم کے درمیان ایک حدفاصل قائم کر دی تھی۔ جو لوگ حالی کی نثر سے لفظی تصویروں کی نگینہ کاری اور تند و تیز خطیبانہ تکرار کی گھن گرج طلب کرتے ہیں، حالی کا روئے سخن ان کی طرف نہیں ہے۔'' [ارمغانِ حالی، ص ۴۲]

حالی کے اسلوب کے حوالے سے یہ بات بے حد اہم ہے۔ دراصل ایشیائی مزاج کا تقاضا حالی کی نثر سے ہی نہیں، اردو کی پوری نثر روایت سے اور طرح کا ایک خاص طرح کی رنگینی، رومانیت، قافیہ پیائی وغیرہ، لیکن حالی ان نثر نگاروں سے تعلق رکھتے ہیں، جنھیں شعر اور نثر کی حدود اور تقاضوں کو شعور پر حال ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سر سید، حالی اور ان کے دیگر رفقا خالص نثر لکھتے ہیں اور سادگی خالص نثر کی جان ہے۔ ڈاکٹر عبدالقیوم کی یہ رائے اس حوالے سے اہمیت کی حامل ہے کہ ایشیائی مذاق ہمیشہ بالغ اور شاعرانہ نزاکتوں سے زیادہ مانوس رہا ہے۔

''حالی اپنے معاصرین کے مقابلے میں زیادہ نیچر پرست، سادہ مزاج، معتدل اور متوازن تھے۔ زمانے کی ضرورتوں کا انھیں اسی قدر احساس تھا، جتنا سر سید کو۔ سر سید بنیادی طور پر ادیب سے زیادہ ریفارمر اور مدبر تھے۔ حالی کی نگاہ ادبی معاملات میں سر سید سے زیادہ گہری تھی۔ سر سید کی تحریک کے بہت سے رجحانات کو ادب کے قالب میں ڈھالنے والے حالی ہیں۔ ان کی طبیعت سر سید سے زیادہ متوازن ہے۔ اس لیے

انھیں نثر کی ضرورت اور اہمیت کا سب سے زیادہ احساس تھا۔ مگر یہ حقیقت ہے کہ
مدت تک ان کی نثر مقبول نہ ہو سکی۔ اس عدم مقبولیت کا سبب لوگوں پر شاعرانہ رنگ کا
اثر تھا۔" [حالی کی نثر نگاری، ص ۶۸۸]

اسی شاعرانہ رنگ والی نثر کے قبول عام کی وجہ سے وہ لوگ جو حالی کی سادگی کے شاکی ہیں۔ حالی کے ہاں شاعرانہ عناصر کی کمی کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہو چکا ہے کہ حالی اپنے ہم عصروں کی نسبت "خالص نثر" کے قائل ہیں اور وہ اپنی نثر کو ایک وسیلہ اظہار کے طور پر استعمال کرنے کے خواہاں ہیں، اس لیے وہ اپنی نثر میں شاعرانہ وسیلوں سے کام نہیں لیتے۔ یہ نہیں کہ وہ رنگینی بیان کی حامل نثر نہیں لکھ سکتے تھے (ملاحظہ ہو ان کا مضمون "زبان گویا اور دیوان کا دیباچہ، مطبوعہ ۱۸۹۳ء) دراصل ان کے سامنے ایک بین مقصد موجود تھا اور وہ تھا اپنے قاری سے بغیر کسی تکلف اور صنائع بدائع کے پردے کے ہم کلامی۔ یہاں پر ایک بات یاد رکھنی ضروری ہے کہ حالی کے ہاں جو سادگی موجود ہے، وہ اگرچہ شاعرانہ عناصر کی ضد ہے لیکن ادبی شان اور شکوہ سے معرا نہیں ہے، حالی کے اسلوب کی اس خوبی کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ حالی اپنے ہم عصروں میں وہ واحد آدمی ہیں جو شعر اور نثر کے فرق پر نہ صرف پوری طرح مائع ہیں، بلکہ وہ ایسی نثر لکھنے پر قادر بھی ہیں، جو شاعرانہ عناصر سے عاری ہونے کے باوجود ادبیت کی حامل رہتی ہے۔ ان کی نثر کا توازن اس امر میں پوشیدہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کی ادبی بغاوت میں اپنا حصہ ادبیت کی قربانی کی شکل میں نہیں دیتے۔ ان کے اسلوب کی سادگی اپنی پوری ادبی شان سے شاعرانہ عناصر کی جگہ لے کر آنے والوں کی نظم اور نثر کے فرق کا احساس دلاتی ہے۔ حالی کی نثر ہمیں بتاتی ہے کہ آزاد، نذیر اور شبلی کے برعکس شاعرانہ وسائل پر انحصار کے بغیر کرتی ہے:

"حالی عجمی و عربی تشبیہات کے استعمال سے عموماً گریز کرتے ہیں۔ الفاظ بھی حتی الوسع عام فہم لاتے ہیں تاکہ نفس مطلب سمجھنے میں کوئی دشواری نہ پیش آئے۔ نئی نئی ترکیبوں کے اختراع کرنے اور محاوروں کی بھرمار سے بھی وہ گریز کرتے ہیں، اس کی بجائے ہندی کے نرم و شیریں الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ تشبیہات، استعارات اور تلمیحات سے کم کام لیتے ہیں، زیادہ تر واقعات کو اس انداز سے بیان کرتے ہیں کہ سننے والے پر براہِ راست اس کا اثر ہو۔" [حالی کی نثر نگاری، ص ۶۶۹، ۶۶۸]

حالی کے نثری اسلوب کو اردو نثر کی تاریخ میں سادگی کے ساتھ جو خوبی ممتاز و معتبر بناتی ہے وہ اس کی سنجیدگی اور متانت ہے۔ یہ دونوں خوبیاں ان کی شخصیت کا بھی حصہ ہیں اور اسلوب کا بھی، وہ ایک سنجیدہ اور متین انسان تھے۔ انھوں نے بے حد سنجیدہ اور متانت بھری زندگی گزاری۔ ان کے اسلوب کا تجزیاتی مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ اس کے عناصر ترکیبی میں شگفتگی اور مزاح کی جگہ سنجیدگی اور متانت نے لے رکھی ہے۔ ایک طرف تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے جن موضوعات پر لکھا، ان کی جگہ سنجیدگی اور متانت کا تقاضا یہی تھا کہ وہ زیادہ سے زیادہ سنجیدگی اور متانت اختیار کرتے ہیں وہ تو ''یادگارِ غالب'' میں حیوانِ ظریف (حالی نے مرزا اسد اللہ غالب کو حیوانِ ظریف قرار دیا ہے) پر لکھتے ہوئے ''واقعہ نگاری'' کا تقاضا تھا کہ شگفتہ پیرایہ اختیار کیا جاتا، لیکن ایسا حالی کے پورے نثری سرمائے میں کہیں بھی دکھائی نہیں دیتا، دوسری طرف ڈاکٹر خورشید الاسلام نے حالی کی سنجیدگی اور متانت کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے اسے ان کے شخصی رجحانات میں شامل کیا ہے، انھیں غم سے کوئی طبعی مناسبت تھی۔ ظاہر ہے کہ وہ ایک بڑے آدمی تھے۔ اس لیے انھوں نے اپنے غم کو سنجیدگی کے پردے میں چھپا لیا۔ ان کے ہاں متانت اور سنجیدگی آنسوؤں کو چھپا لیتی ہے۔ انھوں نے قہقہہ لگانا تو دور کی بات ہے، شاید مسکراہٹ کو بھی اپنے ہونٹوں کے قریب نہیں آنے دیا۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام نے اس ضمن میں بہت دلچسپ بات کی ہے:

> ''لیکن (مسکرانا) اس حالی کی توہین بھی ہے، جس کے نزدیک مسکرانا خدا اور انسان دونوں کی توہین ہے۔'' [تنقیدیں، ص ۲۰]

حالی کی اس گہری سنجیدگی کو ۱۸۵۷ء کے واقعات کے حوالے سے آسانی سے سمجھا سکتا ہے۔ وہ بلاشبہ ایک اعلیٰ درج کے شاعر اور نثر نگار تھے، لیکن سچ پوچھا جائے تو وہ مسلمانانِ ہند کے مرثیہ نگار تھے، وہ ایک سچے اور مخلص مسلمان تھے اور انھیں اس بات مکمل احساس تھا کہ برصغیر کے مسلمان زوال کی کس سطح پر پہنچ چکے ہیں۔ وہ اسی دورِ زوال کے شاعر تھے، اس لیے برصغیر کے مسلمانوں کے دکھ نہیں انھیں رثائی مزاج کے بہت قریب کر دیا تھا، اس لیے ان کے شعری کارناموں میں سب سے نمایاں دو مراثی ہی ہیں۔ امت مرحوم اور غالب کا مرثیہ۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام کا یہ خیال حالی کے کس قدر حسبِ ذیل ہے کہ:

> ''حالی جہاں غم کا اظہار کرتے ہیں، وہاں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی روح ان کے قبضے

میں ہے، حالی یزید کے دربار میں ہوتے، تب بھی مرثیہ لکھتے اور جہانگیر کے زمانے میں پیدا ہوتے، تب بھی مرثیہ لکھتے۔'' [تنقیدیں، ص ۴۳]

پروفیسر حمید احمد خان نے بھی حالی کی ذہنی کیفیت کو اس حادثے کے پس منظر میں سمجھاتے ہوئے حالی کے کارناموں کی داد یوں دی ہے:

''نوجوان حالی کو آغاز کار ہی میں جس ہیبت ناک تاریخی انقلاب کا سامنا ہوا، وہ اپنی ویراں گری و فنا سامانی کے لحاظ سے اپنی مثال آپ تھا۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں ہنگامے پتھر کے بنے ہوئے مکان ہی منہدم نہ ہوئے، مسند نشینوں اور سریر آراؤں کا خون ہی نہ بہا، تہذیبی قدریں بھی مسمار ہو گئیں۔ چنانچہ عقائد و روایات کا استیصال ہوا اور دل کی پناہ گاہوں میں کہرام مچا۔ ایک ہزار برس کی تمدنی ترقی و استحکام اور پھر ایکا ایکی ان عمران قوتوں کا اضمحلال و انتشار جو برعظیم میں قومی زندگی کی پشت پناہی کر رہی تھیں۔ اس قسم کے جھلکے سے اپنے جماعتی ضمیر اور انفرادی انا کو سلامت نکال لے جانا جس طرح اور جس حد تک کمال تک حالی کو نصیب ہوا، وہ تاریخ ادب کے بڑے معجزات میں سے ہے۔'' [ارمغانِ حالی، ص ۱۱]

حالی کے ہاں اس سنجیدگی کی وجہ ان کی طبیعت کا سوز و گداز بھی ہے۔ ان کی قدیم رنگ سخن کی حامل غزلیں اس سوز و گداز سے بھری پڑی ہیں۔ مصلح حالی کے ہاں یہ سوز گداز نثر میں اپنی جگہ بنا لیتا ہے اور اس قدر بنا لیتا ہے کہ حالی کے ہاں خالص مزاح تو ایک طرف رہا، طنز بھی ڈھنگ سے نہیں پایا جاتا۔ ڈاکٹر عبدالقیوم نے اس امر میں صحیح فیصلہ کیا ہے کہ:

''کتاب (حیاتِ جاوید) کے بیشتر حصے میں لطیف پیرایہ بیان کی کمی ہے۔''

[حالی کی نثر نگاری، ص ۲۸۳]

حالی کے ہاں سنجیدگی اور متانت کی جھلکیاں جہاں تہاں موجود ہیں:

''سرسید نے اوّل جہاں تک مل سکے، اس کے متعدد نسخے بہم پہنچائے۔ اس میں ایک آدھ نسخہ صحیح بھی مل گیا اور اس طرح غلط اور صحیح نسخوں کے باہم مقابلہ کرنے سے ایک نسخہ سب سے زیادہ صحیح تیار ہو گیا۔ اس کے بعد انھوں نے فارسی، عربی، ترکی، ہندی اور سنسکرت کے اکثر غریب الفاظ کی شرح کی۔ جو اصطلاحیں اکبر کے زمانے میں ہر

ایک آئین کے متعلق مستعمل تھیں یا خود ابوالفضل نے اختراع کی تھیں، ان کی جا بجا تشریح کی۔ ایک زمانے کے اوزان ونقود کی اس زمانے کے اوزان ونقود سے مطابقت کی۔'' [ارمغانِ حالی، ص ۱۱]

''باوجود ایسی تلخ حالت کے کبھی کسی نے اس کوہ وقار شخص کی زبان سے کوئی شکایت یا افسوس کا کلمہ نہ سنا ہوگا۔ مرنے سے دو ڈیڑھ مہینے پہلے ان کو چپ لگ گئی تھی۔ بولتے بہت کم تھے اور ہاں اور نہیں کے سوابات کا بہت کم جواب دیتے تھے۔ ان کے یارِ غار محسن الملک اور سید زین العابدین خان ان کے پاس خاموش بیٹھے رہتے تھے۔ صحبت کا لطف بالکل جاتا رہا۔ ایک دن سید زین العابدین خان نے پوچھا کہ آپ ہر وقت خاموش کیوں رہتے ہیں۔ سر سید نے کہا: اب وہ وقت قریب ہے کہ ہمیشہ چپ رہنا ہوگا، اس لیے خاموش رہنے کی عادت ڈالتا ہوں۔'' [حیاتِ جاوید، ص ۲۸۱]

حالی کی نثر کی تیسری بڑی خصوصیت منطقیت اور استدلالیت ہے۔ یہ بنیادی طور پر سر سید کے مکتب کی کرامت ہے، لیکن اسے پورے دور کا فیضان بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ سر سید، شبلی اور نذیر احمد ان سب ہم عصروں کے اسلوب کے اندر کسی نہ کسی سطح پر یہ چیز ضرور موجود ہے۔ شبلی کے ہاں یہ رومانیت اور جذباتیت کے ساتھ گھلی ہوئی ہے۔ نذیر احمد کے ہاں قصے کی بنت اور لمبی تقریروں میں شیر وشکر دکھائی دیتی ہے۔ یہاں تک کہ آزاد کے ہاں بھی یہ تمثیل واستعارے کے ساتھ چمٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ دیکھا جائے تو یہ زمانہ بنیادی طور پر علم الکلام کا ہے۔ ہر دعویٰ اپنی دلیل کے ساتھ موجود ہے۔ دلیل، منطق اور استدلال کے بغیر اس دور کو کوئی بھی ادیب نوالہ توڑنے کو تیار نہیں۔ یہ برصغیر میں ایسے ادیبوں کا دور ہے جو نوزائیدہ سائنسی شعور اور نو دریافت شدہ علوم کے ساتھ تازہ آشنائی کے عمل سے گذر رہے ہیں۔ یہ عقیدے کے اثبات سے زیادہ تشکیک کا دور ہے۔ سوال اور جواب کا زمانہ ہے اور ظاہر ہے کہ جواب کی عمارت استدلال اور منطق کی بنیاد پر تعمیر نہیں ہوگی تو جلد ہی گر پڑے گی۔

حالی کی نثر کا آغاز مناظرانہ کوششوں سے ہوا۔ انھوں نے ایک پادری عماد الدین کی اسلام دشمن کتاب کے جواب میں ''تریاقِ مسموم'' لکھی۔ یہ ایک طے شدہ امر ہے کہ جواب میں لکھی جانے والی کتاب کا اسلوب بعض نکات کو رد کرنے کی وجہ سے استدلال کا حامل ہوگا۔ حالی نے

اپنے زمانے کے رواج کے مطابق اوائل عمری میں منطق کی تعلیم بھی حاصل کی تھی۔ اس لیے ان کے اسلوب کی بنیاد میں منطقیت اور استدلالیت لازمی اجزا کی طرح شامل ہے۔ پھر یہ بات بھی قابل فہم ہے کہ وہ جن اشخاص کی سوانح لکھ رہے ہیں، وہ غیر متنازعہ شخصیات نہیں ہیں۔ یہ اپنے زمانے کی متحرک اور اہم شخصیات ہیں اور سرسید کی مخالفت تو مذہب کی جدید تاویلات اور جدید تعلیم کی حمایت کی وجہ سے اور زیادہ ہوئی۔ یہاں تک کہ انھیں آج بھی مذہبی طبقوں میں معتوب ہی سمجھا جاتا ہے۔ انھوں نے (سرسید) جو کچھ کیا اور لکھا، اس کی توضیح وتفہیم کے لیے یا پھر اس کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے لیے حالی کو منطق اور استدلال کا سہارا لینا پڑا۔ یہی وجہ ہے کہ شبلی نے اس کتاب کو کتاب المناقب اور مدلل مداحی قرار دیا۔ لیکن شبلی کا یہ قول سرسید، حالی اور صداقت تینوں کے ساتھ انصاف نہیں کرتا۔ پروفیسر حمید احمد خان نے شبلی اور دیگر لوگوں کے اس قبیل کے تعصبات کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''سرسید کی متنازعہ فیہ شخصیت ۱۹۰۱ء میں اس قدر ہو گئی تھی کہ ''حیاتِ جاوید'' کے شائع ہوتے ہی عمائد قوم نے منہ میں گھنگھنیاں ڈال لیں۔ مولانا شبلی نعمانی نے اس کتاب کو سرسید کی ''مدلل مداحی'' کا نام دیا۔ مدلل؟ بلاشبہ مدلل! لیکن مدلل مداحی؟ صاف ظاہر ہے کہ یہ دوسرا لفظ مخاصمانہ طور پر استعمال ہوا ہے، ورنہ ''حیاتِ جاوید'' صرف ان معنوں میں تحسین وتعریف کہلا سکتی ہے کہ ایک عظیم انسان کا صحیح تعارف کراتی ہے۔
>
> دراصل معترضین یہ بھول رہے تھے کہ حالی نے اس کتاب میں اپنے عہد کے سب سے بڑے مسلمان کی داستانِ حیات سنائی تھی اور داستان کو تعظیم کے عنصر سے خالی رکھنا کسی راست باز مصنف کے لیے غیر ممکن تھا۔'' [ارمغانِ حالی، ص ۳۸]

اصل بات یہ ہے کہ تعظیم کے اس عنصر کی تعمیر میں حالی نے استدلالیت اور منطقیت کو بہت استعمال کیا ہے۔ انھوں نے سرسید پر اعتراضات کا جواب دلائل سے دیا ہے۔ بعض مقامات پر یہ احساس ہوتا ہے کہ حالی نے سعدی اور غالب کی وکالت تو نہیں کی، لیکن سرسید کے باب میں وکیل صفائی کا روپ دھار لیا ہے۔ پہلے یہ بات کی جا چکی کہ اسلوب پر اس صنف کا اثر بھی ضرور ہوتا ہے جو لکھنے والے نے اختیار کی ہوتی ہے۔ حالی کی استدلالیت فن سوانح نگاری کی ضرورتوں سے بھی کچھ نہ کچھ علاقہ ضرور رکھتی ہے۔ حالی بین طور پر سرسید کے ساتھی اور ان کی تحریک کا حصہ تھے۔

اس پوری تحریک سے متعلق ادیبوں کو یہ خوبی سرسید سے ورثے میں ملی تھی۔ یہ تحریک اپنی بات کو منوانے کی خواہاں تھی، اس لیے لوگوں کو قائل کرنے کے لیے استدلال اور منطق کی راہ پر چلنا ضروری تھا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کی یہ رائے، بہت صائب ہے کہ:

''حالی بھی سرسید کی طرح استدال سے کام لیتے ہیں۔ [سرسید اوران کے نام ورر فقا،ص ۱۱۱]

حالی کے اسلوب میں استدلالیت اور منطقیت کے نمونے ''حیاتِ جاوید'' میں جہاں تہاں موجود ہیں:

''معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے قوائے ذہنیہ کو محض دماغی ریاضت اور لگا تار غور وفکر سے بتدریج ترقی دی تھی اور اسی لیے ان کی لائف کا آغاز معمولی آدمیوں کی زندگی سے کچھ زیادہ چمک دار معلوم نہیں ہوتا، لیکن جس قدر آگے بڑھتے جائیے، اسی قدر اس میں زیادہ عظمت پیدا ہوتی ہے، یہاں تک کہ ہیرو کو معمولی آدمیوں کی سطح سے بالاتر کر دیتی ہے۔ اسی لیے بعض حکما کی یہ رائے ہے کہ محنت سے آدمی جو چاہے ہوسکتا ہے۔''

[حیاتِ جاوید،ص ۴۶، ۴۷]

''بہر حال یہ تمام دائمی غور وفکر اور نورِ فطرت کے روشن رکھنے اور آپ اپنے تعلیم کرنے کے تھے۔ تقلید کی عادت خواہ امور مذہبی میں ہو، خواہ مسائل علمی میں اور خواہ معاملات دینوی میں، انسان کو کبھی اپنے اوپر بھروسہ اور اعتماد کرنے نہیں دیتی۔ وہ ہمیشہ بچوں کی طرح جو چلنے میں اوروں کا سہارا ڈھونڈتے ہیں، ہر معاملہ میں دوسروں کا منہ تکتا رہتا ہے۔ سرسید کو زمانہ کی ضرورتوں نے اوّل مذہبی تقلید سے نجات دی، جس سے ان کو مذہبی مشکلات میں اپنی طبیعت پر زور ڈالنے اور اپنی رائے اور سمجھ پر تکیہ کرنے کی ضرورت اور عادت ہوئی، پھر رفتہ رفتہ یہ عادت ان کی طبیعت ثانیہ ہوگئی اور ہر قسم کے سوالات پر غور کرنا اور سوچنا اور اپنی مستقل رائے قائم کرنا ان کا وطیرہ ہوگیا اور اس طرح ان کے قوائے عقلیہ بتدریج جلا پاتے رہے۔'' [حیاتِ جاوید،ص ۱۱۷]

حالی کی نثر جہاں سادگی، سنجیدگی، متانت، استدلال اور منطقیت کی حامل ہے وہیں اس کا ایک خوبصورت وصف وضاحت وصراحت اور تجزیاتی انداز بھی ہے حالی کے سامنے یہ مسئلہ بھی بہت اہم تھا کہ مختلف تجزیوں کا تجزیہ بھی کیا جائے اور انھیں وضاحت کے ساتھ بیان کیا

جائے۔ اس لیے ان کی نثر وضاحتی انداز کی طرف بھی خاصا جھکاؤ رکھتی ہے۔ ان کا ذہن تجزیاتی طریق کار پر عمل کرنے والا ہے تو طرز اظہار وضاحتی انداز کو اپنانے والا۔

''ہم یہ نہیں کہتے کہ یہ رسالے فی الواقع بدنیتی سے اور ہندوستان میں بغاوت پھیلانے کی غرض سے لکھے گئے تھے، مگر اس میں شک نہیں کہ سرسید کا خوف بالکل بجا تھا۔ انھوں نے ۵۷ء کے واقعات صرف آنکھ ہی سے نہیں دیکھے تھے، بلکہ ان کو خود بھگتا تھا اور جو مصائب انگریزوں اور ہندوستانیوں پر گذرے، ان میں وہ خود اور ان کے اکثر عزیز رشتے دار شریک تھے۔ کلکتہ اور بمبئی میں جس آگ کا دھواں تک نہیں پہنچا تھا، وہ خود سرسید کے گھر میں لگی ہوئی تھی۔ وہ خوب جانتے تھے اور اپنی کتاب ''اسباب بغاوت'' میں بہ دلائل ثابت کر چکے تھے کہ ۵۷ء کی بغاوت جس نے ہزاروں مسلمانوں کو تباہ کر دیا، وہ محض غلط فہمیوں کا نتیجہ تھی۔ نہ کسی ملکی سازش یا پولیٹیکل نفرت کا۔'' [حیاتِ جاوید، ص ۳۵۳]

''اگرچہ سرسید چالیس برس طرح طرح کی مخالفتیں جھیلتے رہے، مگر کوئی مخالفت ان کو ایسی شاق نہیں گزری جیسی کہ مولوی سمیع اللہ خان اور ان کی پارٹی کی مخالفت، جس سے فی الواقع ان کا حوصلہ تنگی کرنے لگا تھا اور صبر و تحمل کا دامن ان سے چھوٹ گیا تھا۔ اوّل تو مولوی سمیع اللہ خان کو وہ اپنا قوتِ بازو سمجھتے تھے جس سے کالج اور بورڈنگ کے انتظام اور نگرانی میں ان سے بے انتہا تقویت پہنچتی تھی اور ایسے دوست اور مددگار سے ایسی مخالفت کا ظہور میں آنا فی الواقع ناقابل برداشت تھا۔ دوسرے ان کی مخالفت انہی کی ذات تک محدود نہ تھی، بلکہ کالج کے بہت سے معاون ان کے ساتھ ہو گئے تھے اور اس لیے سرسید کو اندیشہ ہو گیا تھا کہ کہیں کالج کی چلتی گاڑی میں روڑا نہ اٹک جائے۔'' [حیاتِ جاوید، ص ۲۷۲]

غیر شخصی اور معروضی انداز حالی کے اسلوب کا خاص کمال ہے۔ انھوں نے کوشش کی ہے کہ تحریر کے اندر زیادہ سے زیادہ غیر شخصی انداز اور معروضیت پیدا کی جائے۔ انھیں پیش کردہ شخصیات اور بیان کردہ واقعات کے ساتھ جذباتی رشتہ استوار کرنا نہیں آتا۔ اس لیے بعض اوقات ان کے ہاں جذباتیت تو دور کی بات ہے، جذبے کی کمی کا احساس بھی ابھرتا ہے۔ یہ تو نہیں کہ انھیں

اپنے ممدوحین سے ہمدردی نہیں ہے، لیکن وہ ان کے لیے جذباتی بھی نہیں ہوتے۔ اس لیے ان کے اسلوب میں وہ غیر شخصی اور معروضی انداز در آیا ہے، جس کی مدد سے سچ بولنا آسان ہو جاتا ہے۔ انھوں نے اپنے ہم عصروں کی طرح جذباتیت کا مظاہرہ نہیں کیا۔ آزاد اور شبلی اپنے ممدوحین کے ساتھ چمٹے نظر آتے ہیں، اس لیے ان کے اسلوب میں (آزاد اور شبلی) معروضیت اور غیر شخصی انداز کی جگہ جذبے کی گرمی اور بعض اوقات پر جذباتیت لے لیتی ہے۔ یہی وہ بات ہے جس کی طرف ٹی ایس ایلیٹ نے اشارہ کیا ہے۔ اسلوب کا غیر شخصی ہونا ہی دراصل شخصیت کا اظہار ہے۔ حالی اس طرح جذبات کے پتلے بنتے ہوئے نظر نہیں آتے، جیسا کہ آزاد اور شبلی نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام نے اس ضمن میں بڑے مزے کی بات کی ہے:

''حالی کبھی جوان نہیں ہوئے شبلی ہمیشہ جوان رہے۔'' [تنقیدیں، ص ۵۴]

اس معروضیت اور غیر شخصی پن کی وجہ سے جہاں حالی کے ہاں جذبے کی کمی محسوس ہوتی ہے، وہیں پر ان کی نثر اس جوش سے بھی عاری اور خالی نظر آتی ہے جو اس کے ہم عصروں کا طرۂ امتیاز تھا، لیکن یہ بات اپنی جگہ صداقت پر مبنی ہے کہ کسی لکھنے والے کے اسلوب میں ایک دوسرے سے بالکل متضاد عناصر کے امتزاج یا اجتماع کی خواہش بھی حماقت محض ہوگی۔ یہ درست ہے کہ حالی کے اسلوب میں جوش کم سے کم ہے، لیکن ایک خوبصورت قسم کا ٹھہراؤ ان کے ہاں ضرور موجود ہے۔ ان کے ہاں دریا کی طغیانی نہ سہی، روانی تو موجود ہے۔

''جوانی کے آغاز میں سرسید کو بچپن کی نسبت کسی قدر زیادہ آزادی حاصل ہوئی۔ وہ اکثر رنگین جلسوں میں شریک ہونے لگے اور شہر کے نوجوان امیر زادوں سے ملنے جلنے لگے۔ سوسائٹی کا پرچھاواں ان پر بھی پڑا اور پڑنا چاہیے تھا، مگر ہونہار نوجوانوں کی لغزشیں بھی ان کی اصلاح کا باعث ہوتی ہیں۔ وہ ایک ٹھوکر کھا کر ایسے چوکنے ہو جاتے ہیں کہ پھر کبھی عمر بھر ٹھوکر نہیں کھاتے۔ بھائی کی عبرت انگیز موت سے دل پر ایسی افسردگی چھائی کہ ہمیشہ کے لیے لہو ولعب سے دستبردار ہونا پڑا، مگر چوں کہ طبیعت میں آتش گیر مادہ بھرا ہوا تھا، وہ آخر کار مشتعل ہوئے بغیر نہ رہا۔ وہی سودا جو عنفوانِ شباب میں ہوا و ہوس کی شکل ظاہر ہوا تھا، بیس برس بعد حبِ قومی کے لباس میں جلوہ گر ہوا۔'' [حیاتِ جاوید، ص ۳۹۹]

''مگر سب سے بڑی خصوصیت ''خطباتِ احمدیہ'' کی جو اس کو اگلے علما کی کتابوں سے ممتاز ٹھہراتی ہے، وہ یہ ہے کہ اس میں برخلاف دیگر علمائے اسلام کے الزامی جوابوں سے بہت ہی کم تعرض کیا گیا ہے، بلکہ ہر ایک اعتراض کا محققانہ جواب جو عیسائی اور لا مذہب دونوں کو برابر دیا جا سکے، لکھا گیا ہے۔ الزامی جوابوں سے سوا اس کے کہ صرف مسلمانوں کی تسلی ہو جائے یا بعض صورتوں میں عیسائی بھی ساکت ہو جائیں، ان لوگوں کی زبان بند نہیں ہو سکتی جو اسلام اور عیسائیت دونوں مذہبوں سے الگ ہیں یا مطلقاً قیدِ مذہب سے آزاد ہیں۔'' [حیاتِ جاوید، ص ۴۲۳]

حالی کے اسلوب کی اس خوبی کا اعتراف ڈاکٹر سید عبداللہ نے ان الفاظ میں کیا ہے:

''حالی کے اسلوبِ بیان کی نمایاں خصوصیت اس کا ''غیر شخصی'' رنگ ہے۔ وہ اپنی تحریروں میں اپنی ذات کو بہت کم نمایاں کرتے ہیں۔ وہ جو کچھ لکھتے ہیں، اس میں عموماً بے لاگ اور بے تعلق راوی معلوم ہوتے ہیں۔ وہ ایک دیانت دار واقع نگار اور وقائع نویس نظر آتے ہیں۔ ''حیاتِ جاوید'' اور ''یادگارِ غالب'' میں اپنی کو نمایاں کرنے کے لیے بہت مواقع انھیں میسر تھے، مگر انھوں نے اپنی ذات کی کم سے کم نمائش کی ہے۔''

[سرسید اور ان کے نامور رفقا، ص ۱۱۱]

حالی کے اسلوب کی ایک اور نمایاں خوبی قطعیت ہے۔ اگرچہ ان کے کچھ ناقدین نے ان کے اسلوب میں فیصلہ کن انداز کی کمی کی شکایت کی ہے اور اُسے تذبذب کا حامل کہا ہے لیکن امر واقع اس سے مختلف ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' کے دیباچے میں حالی کی شخصیت کا جائزہ ان کے تکیہ کلام ''خیر تو'' کے تناظر میں لیا ہے اور اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ان کے ہاں قوتِ فیصلہ کی کمی تھی، لیکن حیاتِ سعدی، یادگارِ غالب، مقدمہ شعر و شاعری اور حیاتِ جاوید کے صفحات ڈاکٹر صاحب کی ''مخصوص نفسیاتی بصیرت'' کی گواہی نہیں دیتے۔ حالی اپنے اسلوب میں کہیں بھی مبہم رویہ اختیار نہیں کرتے۔ وہ جو بھی بات کرتے ہیں، قطعیت کے ساتھ کرتے ہیں۔ ایک دو ٹوک اور فیصلہ کن انداز اپناتے ہوئے اپنا محاکمہ پیش کرتے ہیں:

''سرسید کو گورنمنٹ کی خیر خواہی اور حسنِ خدمت کی بدولت ملک و قوم کی بھلائی کرنے میں بے انتہا مدد پہنچی ہے اور اس لیے ہم ایسی سرکاری خدمات کو بھی ملکی خدمات میں شمار

کرتے ہیں۔" [حیاتِ جاوید، ص ۳۱۱]

"سرسید کو کوئی بات اس سے زیادہ شاک نہیں گزرتی تھی کہ ان پر راست بازی کے خلاف کوئی الزام لگایا جائے، کیوں کہ یہ شخص فی الواقع راست بازی کو اپنا دین وایمان سمجھتا تھا۔" [حیاتِ جاوید، ص ۷۲۰]

"سرسید کی طبیعت میں ایک خاص صفت تھی جو بڑے بڑے کاموں کا بوجھ اٹھانے والوں میں ہونی نہایت ضروری ہے۔ وہ دل بجھانے والی اور ہمت توڑنے والی تقریبوں سے دور دور اور الگ تھلگ رہنا چاہتے تھے۔ اگر ایسا نہ کرتے تو جس قدر قومی اور ملکی اور مذہبی خدمات انھوں نے انجام دی ہیں، اس کا عشر عشیر بھی ان سے سرانجام نہ ہوسکتا تھا۔" [حیاتِ جاوید، ص ۷۳۱]

حالی کا اسلوب جہاں اپنے اندر بہت سی خوبیوں کو سموئے ہوئے ہے، وہیں پر اس میں کچھ کمزوریاں بھی بہت واضح ہیں:

الف: سوانح نگاری کی ایک اہم ضرورت واقعہ نگاری بھی ہے۔ سوانح نگار کو ایک اچھا قصہ گو بھی ہونا چاہیے۔ امرِ واقعہ کو بیان کرنے کے لیے ضروری ہے کہ سوانح نگار کو مرقع نگاری کے فن کے ساتھ ایک تخلیقی تعلق ہو، لیکن حالی "مجالس النساء" لکھنے کے باوجود ایک ناکام قصہ گو ہیں۔ وہ ڈاکٹر سید عبداللہ کے بقول واقعہ بیان کرنے کی بجائے اس کا خلاصہ بیان کر دیتے ہیں۔ ان کے ہاں اختصار کی جو شعوری کاوش ہے، اس نے انھیں نقصان پہنچایا ہے۔ قصہ گوئی ایجاز واطناب کا فن ہے، لیکن حالی صرف ایجاز کے آدمی ہیں، اس لیے جہاں بھی انھوں نے:

۱۔ مرقع نگاری کی کوشش کی ہے۔

۲۔ واقعہ بیان کرنا چاہا ہے۔

۳۔ ڈرامائی انداز اختیار کرنا چاہا ہے۔

وہاں وہ کامیاب نہیں ہوسکے۔ آزاد نے اپنے ممدوحین کے مختصر خاکے لکھے ہیں، لیکن ان مرقعوں میں اس نے جان ڈال دی ہے۔ لطائف بیان کیے ہیں تو انھیں تاریخ ادب کا ایسا سچ بنا دیا ہے کہ تحقیق اب تک انھیں تخیل کا کرشمہ ثابت کیے جا رہی ہے۔ حالی باوجود کوشش

کے ایسا کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے۔ وہ اپنے ممدوحین کی زندہ تصویر نہیں بنا سکے۔ اسی لیے وہ حیات سے زیادہ کارناموں پر توجہ دیتے ہیں ڈاکٹر خورشید الاسلام نے حالی کے اسلوب کی اس کمزوری کا تجزیہ بہت خوبصورت انداز میں کیا ہے:

''یہاں میں پھر حالی کی بنیادی خوبی اور خامی پر زور دوں گا۔ اگر حالی کے ذہن میں نیکیوں کا ایک خاص تصور نہ ہوتا، تو یہ تصویریں زیادہ بھرپور ہوتیں۔ حالی انسان کو مجمع میں دیکھتے اور دکھاتے ہیں۔ رات کی تنہائی میں بے تکلف دوستوں میں اور شہر کے تنگ کوچوں میں نہ وہ خود کہیں نظر آتے ہیں اور نہ دوسروں کو دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ وہ انسانوں سے محبت کرنے کے باوجود انسانوں سے محبت نہیں کرتے۔ حالی اگر کسی عورت کی سوانح عمری لکھتے تو وہ حضرت مریم ہوتیں، قرۃ العین نہ ہوتی۔'' [تنقیدیں، ص ۲۹]

ب: حالی کے اسلوب میں شگفتگی کی کمی بھی بہت زیادہ نظر آتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ وہ مسکرانے کے فن سے آشنا نہیں۔ حیاتِ جاوید کے لطائف تو چھوڑیں، وہ یادگارِ غالب میں بھی لطائف کو ڈھنگ سے بیان نہیں کر سکے۔ حیاتِ جاوید میں انھوں نے ایک لطیفہ بیان کیا ہے:

''دلّی میں ایک مشہور طوائف شیریں جان نامی نہایت حسین تھی، مگر سنا ہے کہ اس کی ماں بھدی اور سانولے رنگ کی تھی۔ ایک مجلس میں جہاں وہ اپنی ماں کے ساتھ مجرے کے لیے آئی تھی، سر سید بھی موجود تھے اور وہیں ان کے ایک قندھاری دوست بھی بیٹھے تھے۔ وہ اس کی ماں کو دیکھ کر بولے ''مادرش بسیار تلخ است'' سر سید نے مصرع پڑھا ''گرچہ تلخ است ولیکن بہ شیریں دارد'' [حیاتِ جاوید، ص ۵۵]

لطیفہ پڑھ کر ہنسنے کی بجائے رونا آتا ہے۔ تصور کریں کہ آزاد اگر یہ لطیفہ بیان کرتے تو کس طرح اسے زندہ کر دیتے۔

ج: حالی کے ہاں اسلوب کی سطح پر یکسانیت بھی قاری کو الجھن میں ڈال دیتی ہے۔ ان کے ہاں نثر میں بیان کا تنوع کم سے کم ہے۔ شاید اپنے ہم عصروں کی نسبت سب سے کم، ان کے ہاں نثر میں مدوجزر کی شدید کمی ہے۔ اس سے ان کے ہاں ایک ناہمواری اور بے کیفی پیدا ہو گئی ہے۔ ان کے ہاں کیفیت کم اور کیف اس سے بھی کم ہے، کہیں کہیں تو بوریت بھی ہونے لگتی ہے۔ ڈاکٹر عبدالقیوم نے حالی کے اسلوب پر بات

کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کے ہاں مدو جزر کی کمی تھی اور اگر ہم انھیں رعایت دیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ان کے ہاں اسلوب میں ایک قسم کی پائیداری پائی جاتی ہے۔'' [حالی کی نثر نگاری، ص ۲۸۶، ۲۸۸، ۲۹۱]

د: حالی کی نثر کا سب سے بڑا عیب طویل جملہ لکھنا ہے۔ ان کے ہاں بعض اوقات ایک جملہ پھیل کر پیراگراف بن جاتا ہے۔ (دیکھیے حیاتِ جاوید، ص ۳۱، ۳۱۱، ۵۱۲، ۵۱۵، ۷) شاید یہ ان کی مجبوری ہو کہ وہ بہت زیادہ مواد کو سمیٹنا چاہتے تھے۔ [حالی کی نثر نگاری، ص ۶۸۳]

ر: حالی کی نثر نگاری کا ایک اور عیب بلا سبب اور بے دریغ انگریزی الفاظ کا استعمال ہے۔ اگر حالی اپنے اسلوب کو اس عیب سے دور رکھتے تو شاید اردو نثر کے لیے بہت بہتر ہوتا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کا خیال ہے کہ:

> ''اس سلسلے میں ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ حالی اپنے سب اوصاف کے باوجود بستانِ سرسید کے ایک مشترکہ عیب سے محفوظ نہیں۔ یہ عیب ہے جابجا انگریزی کے الفاظ کا استعمال۔'' [سرسید اور ان کے نامور رفقا، ص ۱۱۹]

یہ تو ناقابل انکار امر ہے کہ حالی نثر کے جس سلسلے سے وابستہ ہیں، وہ دبستانِ سرسید ہے لیکن حالی اس دبستان میں بھی سب سے نمایاں، ممتاز اور صاحبِ اسلوب نثر نگار ہیں۔ ان کا اسلوب سرسید سے متاثر ضرور ہے لیکن سرسید کی نقالی ہرگز نہیں۔ حالی کے اسلوبِ بیان کو صالحہ عابد حسین اور پروفیسر حمید احمد خان نے بالترتیب یوں سراہا ہے:

> ''حالی کی نثر میں وضاحت، متانت، استدلال، اعتدال اور توازن سموئے ہوئے ملتے ہیں۔'' [یادگارِ حالی، ص ۲۷۳]

> ''جس طرح اردو نظم میں حالی نے ایک نئی تعمیر کا آغاز کیا، اسی طرح اردو نثر میں بھی ان کی حیثیت مجتہدانہ ہے۔ بے شک سادگی، سچائی اور سلاست کی طرف ان کی رہنمائی سید احمد خان کی مثال اور تلقین نے کی، لیکن اس سے قطع نظر سوانح نگاری اور ادبی تنقید کے میدانوں میں حالی کی اوّلیت خالصتاً ان کی ذاتی پسند اور اپج کا کرشمہ ہے۔ اس بارے میں جو بات علی الخصوص بیان کرنے کے قابل ہے، وہ یہ ہے کہ حالی کی نثر یا نظم کا شرف محض ان کی تاریخی اہمیت سے نہیں ہے، بلکہ اس کا اپنا معنوی اور فنی کمال اس کی مستقل قدر و قیمت کا ضامن ہے۔'' [ارمغانِ حالی، ص ۳۰]

پیامِ مشرق: ہئیت اور تکنیک کے نئے تجربے

پیامِ مشرق کو اقبال نے خود حکیم مغرب گوئٹے کے دیوانِ مغربی کا جواب قرار دیا ہے۔ (۱) پیامِ مشرق مئی ۱۹۲۳ء (۲) میں شائع ہوئی۔ کتاب کل چھ حصوں میں منقسم ہے۔

۱۔ پیشکش (منسوب نام نامی امیر غازی امان اللہ)

۲۔ لالہ طور (رُباعیات، ۱۶۳)

۳۔ افکار (طویل اور مختصر نظمیں، ۵۱)

۴۔ مے باقی (غزلیں، ۴۵)

۶۔ نقشِ فرنگ (منظومات، ۲۵)

۷۔ خردہ (متفرق اشعار)

کتاب زیر مطالعہ کا صرف ایک ہی حصہ ایسا ہے جس میں شاعر نے فارسی شاعری کی روایتی ہیئتوں اور تکنیک سے انحراف کی روش اختیار کی ہے۔ یہ حصہ افکار کے نام سے موسوم ہے جس میں کل چھ نظمیں ایسی ہیں جو اپنی ہئیت اور تکنیک کے اعتبار سے فارسی شاعری کے لیے نئی چیز کا درجہ رکھتی ہیں۔ یہ نظمیں درج ذیل ہیں:

۱۔ تسخیر فطرت ۲۔ فصل بہار ۳۔ سرودِ انجم

۴۔ کرمکِ شب تاب ۵۔ حدی ۶۔ شبنم

یہاں پر ان نظموں کے حوالے سے اقبال کے چند اہم محققین اور ناقدین کی رائے کو درج کیا جائے گا تاکہ ان کی روشنی میں ان منظومات کی اہمیت اُجاگر ہو سکے۔ مولانا غلام رسول مہر نے اس ضمن میں لکھا ہے کہ

''یہ حصہ تقریباً ۴۰ صفحات پر مشتمل ہے۔ بہار اور شبنم پر جو نظمیں ہیں ان کی بحریں بالکل نئی ہیں۔''(۴)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری ان نظموں پر یوں رائے دیتے ہیں:

''تسخیر فطرت قدرے طویل نظم ہے، اس میں میلادِ آدم، انکارِ ابلیس، اغوائے آدم، آدم از بہشت بیرون آمد اور صبح قیامت کے عنوان سے پانچ ٹکڑے شامل ہیں، ان کی بحریں اور زمینیں مختلف ہیں اور اس لحاظ سے یہ نظم اردو شاعری (۵) میں ایک نیا فنی تجربہ ہے۔ ہیئت کے جدید تجربوں میں بعض دوسری نظموں مثلاً فصلِ بہار، سرودِ انجم، کرمکِ شب تاب، حدی اور شبنم کے نام آتے ہیں ان میں بند کے مصرعوں کی تعداد اور ان کا نظامِ وزن قدیم ہیئتوں یعنی مسدس، مخمس اور مربع سے بہت مختلف ہے۔''(۶)

ڈاکٹر عبدالشکور احسن نے بھی کم و بیش یہی رائے دی ہے۔

''بعض نظموں میں جو فصلِ بہار، کرمکِ شب تاب، حدی۔۔۔ نغمۂ ساربانِ حجاز اور شبنم سے عبارت ہیں، شاعر نے ہیئت کے نئے تجربے کئے ہیں۔''(۷)

اس سلسلے کی پہلی نظم ''تسخیرِ فطرت'' جو پانچ ذیلی عنوانات میں تقسیم کی گئی ہے۔

۱۔ میلادِ آدم

۲۔ انکارِ ابلیس

۳۔ اغوائے آدم

۴۔ آدم از بہشت بیرون آمدہ می گوید

۵۔ صبحِ قیامت (آدم در حضورِ باری)

یہ نظم نہ صرف اقبال کے کلام بلکہ پوری فارسی شاعری میں ایک نیا اور اہم تجربہ ہے، موضوع اور ہیئت و تکنیک کے درمیان ساخت کا جو پیچیدہ رشتہ ہوتا ہے یہ نظم اس کی مثال کا درجہ رکھتی ہے، ڈرامائی آہنگ کی حامل یہ نظم اپنے اندر اختصار کا اعجاز سموئے ہوئے ہے۔ اس کے کل پانچ حصوں اور ۱۳۵ اشعار میں تخلیقِ آدم سے عرصۂ حشر تک کے زمانے کو ایک دائرے کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ نظم ایجازِ کلام کا معجزہ قرار دی جا سکتی ہے۔ پہلا حصہ جو صرف پانچ اشعار پر مشتمل ہے سرخوشی کے عالم سے شروع ہوتا ہے، یوں لگتا ہے کہ مختلف آوازیں ہیں جو تخلیقِ انسان

پر ایک عجیب کیف وکم کا اظہار کر رہی ہیں، اس حصے میں بحر رمل مثمن مخبون استعمال کی گئی ہے۔

فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک لازوال خروش اس سرود سے پھوٹ رہا ہے۔

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد

حسن لرزید کہ صاحب نظرے پیدا شد

یہ تمثیل کا باب اوّل ہے جس میں ایک راوی کہانی سنا رہا ہے، کوئی قدیم داستان گو لذتِ بیان میں گم لیکن اسی لذت سے الاؤ کے گرد بیٹھے سامعین کو رقص و وجد کے کیف میں لا رہا ہے۔ کہانی یہ ہے کہ ایک ایسا صاحب نظر کائنات میں پیدا ہوا ہے جو اپنی فطرت کی وجہ سے خودگر، خودشکن اور خودنگر ہے۔ جس طرح داستان گو کہانی کے مختلف کرداروں کے مکالمے اُتار چڑھاؤ اور لہجے کے فرق کے ساتھ ادا کرتا ہے، کچھ یہی حال اس حصے میں بھی موجود ہے۔ یہ اقبال کا فنی کمال ہے کہ اس نے مختلف آوازوں کی ترکیب سے ایک مرکب لحن دریافت کیا ہے، کہا جا سکتا ہے کہ یہ نظم ''جاوید نامے'' کا نقشِ اوّل ہے۔

نظم کے دوسرے حصے میں ابلیس خدا کے حضور نئی مخلوق کو سجدہ کرنے کا منکر ہے، بالِ جبریل کا یہ شعر بے ساختہ یاد آتا ہے

اُسے صبحِ ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر

مجھے معلوم کیا وہ راز داں تیرا ہے یا میرا

ابلیس کے انکار کے پس منظر میں اس کی خشونت اور افتخار و تکبر سے مملو لہجے کے لیے بحر کی تبدیلی ازبس ضروری تھی۔ اس حصے میں بحر منسرح مثمن مطوی استعمال کی گئی ہے۔

مفتعلن، فاعلن، مفتعلن، فاعلن

نوریِٔ ناداں نیم، سجدہ بآدم برم

او بہ نہاد است خاک، من بہ نژاد آذرم

یہ بلند آہنگی صبح ازل کے انکار سے پیدا ہو رہی ہے

من زتنک مایگاں گدیہ نہ کردم سجود | قاہرِ بے دوزخم، داورِ بے محشرم

آدمِ خاکی نہاد، دوں نظر و کم سواد | زاد در آغوشِ تو پیر شود در برم

اگلے حصے میں آدم و ابلیس آمنے سامنے ہیں، ابلیس ایک بلند آہنگ ناصح کے روپ میں آدم کو سمجھانے یا پھر دوسرے لفظوں میں بہکانے میں مصروف ہے

زندگی سوز و ساز بہ ز سکونِ دوام　　فاختہ شاہیں شود، از تپشِ زیر دام

ہیچ نیاید ز تو غیر سجود نیاز　　خیز چو سروِ بلند، اے بعمل نرم گام

قطرۂ بے مایہ ای، گوہرِ تابندہ شو　　از سرِ گردوں بیفت گیر بدریا مقام

تو نہ شناسی ہنوز شوق بمیرد ز وصل　　چیست حیاتِ دوام؟ سوختنِ ناتمام

اس حصے میں بھی بحرِ منسرح ہی استعمال ہوئی ہے، ایک پیر مرد اپنی زندگی کے تجربات کی روشنی میں گویا ایک طفلِ مکتب کو سمجھا بجھا رہا ہے، ایک فرد جو زندگی میں بہت سرد و گرم دیکھا چکا ہے، درونِ مے خانہ بھی بہت سے رموز و اسرار سے آگاہ ہے، ایک ایسے فرد کو سمجھا رہا ہے جس نے ابھی کارگاہِ حیات میں پہلا قدم رکھنا ہے۔ یہاں ابلیس کا لہجہ بہت زیادہ بامعنی اور حقیقی نظر آتا ہے۔

نظم کے چوتھے حصے میں آدم جنت سے نکل رہا ہے۔ یہ ڈرامے کا اہم ترین حصہ ہے۔ ممنوعہ ذائقوں کے چکھنے کی خواہش اسے جنت سے باہر لائی ہے، تو اب وہ خود بھی طفلِ مکتب نہیں رہا بلکہ زندگی کے متنوع امکانات اس کی نظر میں ہیں۔ اب اس کا اپنا لہجہ بھی ایک فردِ جہاندیدہ کا ہو گیا ہے، یہاں ایک بار پھر بحر کی تبدیلی ضروری تھی۔ اس حصے میں، بحرِ کامل استعمال ہوئی ہے۔

<u>متفاعلن، فعولن، متفاعلن، فعولن</u>

چہ خوش است زندگی را ہمہ سوز و ساز کردن
دل کوہ و دشت و صحرا بہ دمے گداز کردن

نظم کے اس حصے میں مجبوری اور تشکیک کی جگہ مختاری اور تیقن نے لے لی ہے، زندگی کے سوز اور اپنی ذات کے امکانات (اقبال کی اصطلاحِ شعر میں خودی) سے آگاہ ایک فرد بیرونِ بہشت یہ مکالمے ادا کر رہا ہے، بعض مکالموں پر خود کلامی کا شائبہ بھی ہوتا ہے۔ آخری حصے میں آدم خدا کے حضور موجود ہے، صبحِ قیامت ہے، حساب کتاب کا عمل ہے، بحر میں تبدیلی لازمی تھی، یہاں پر بحرِ منسرح مثمن استعمال ہوئی ہے۔

مفتعلن، فاعلن، مفتعلن، فاعلن

یہاں لب و لہجے میں شکر اور شکوہ دونوں گھل مل گئے ہیں، زندگی سے حاصل شدہ تجربوں اور سوز و ساز نے جو تیقن بخشا تھا وہ یہاں بھی کم و بیش موجود ہے، ابلیس کے حوالے سے آدم کی گفتگو اپنی ذات کو بارگاہ خداوندی میں تسلیم کرانے کی شاندار کاوش ہے، یہ ایک مردِ خودآگاہ کا لہجہ ہے

گرچہ فسونش مرا برد ز راہِ صواب
از غلطم درگزر عذر گناہم پذیر

یہ نظم فارسی کی شعری روایت میں ہوا کا تازہ جھونکا تھی۔ ہیئت اور تکنیک دونوں اعتبار سے یہ ایک نیا اور کامیاب تجربہ تھا۔ عمل اور وقت کی طوالت کو ڈرامے کے اختصار کے ساتھ شاندار طریقے سے جوڑا گیا ہے۔ اس موضوع پر شاید دنیا کی کسی بھی زبان میں اتنی مختصر، جامع اور پُر اثر نظم نہیں لکھی گئی۔ خود اقبال کی بعد کی کئی اردو نظموں (خضرِ راہ، شمع اور شاعر، ابلیس کی مجلسِ شوریٰ، مکالمہ مابین جبریل و ابلیس وغیرہ) میں یہ تکنیک اختیار کی گئی اور اقبال ان نظموں میں کامیاب شاعر کے طور پر سامنے بھی آتے ہیں لیکن سچ تو یہ ہے کہ یہ نظمیں تسخیر فطرت کے معیار تک نہیں پہنچ سکیں۔

"فصلِ بہار" پیامِ مشرق کی دوسری نظم ہے جو تکنیکی حوالے سے انفرادیت کی حامل ہے۔ اس کی یہ نظم چھ بندوں پر مشتمل ہے، ہر بند کے سات مصرعے ہیں، آخری مصرعہ پہلے کی تکرار ہے، بحرِ منسرح (مفتعلن، فاعلن، مفتعلن، فاعلن) ہے۔ پہلا اور آخری مصرعہ چار چار ارکان پر مشتمل ہے جب کہ درمیان کے پانچ مصرعے جو آپس میں ہم قافیہ ہیں، دو دو ارکان پر مشتمل ہیں۔

حجرہ نشینی گذار، گوشۂ صحرا گزیں
برلبِ جوئے نشیں
آبِ رواں را بہ بیں
نرگسِ ناز آفریں
لختِ دل فرو دیں
بوسہ زنش بر جبیں
حجرہ نشینی گزار، گوشۂ صحرا گزیں

اس کی تکنیک کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ پہلا اور آخری مصرعہ درمیانی مصرعوں

کے ساتھ ہم قافیہ ہیں۔ اس کی ہیئت اور تکنیک کا اصطلاحی تعین ممکن نہیں ہے۔ اسے نہ مخمس کہا جا سکتا ہے نہ مسدس، کیوں کہ متذکرہ بالا دونوں ہیئتوں میں مصرعوں کے اوزان یکساں ہوتے ہیں، مصرعے چھوٹے بڑے نہیں ہوتے، یہ انوکھا تجربہ کسی موضوعی صنف کے دائرے میں بھی شمار نہیں کیا جا سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس میں مستزاد اور ترکیب بند کے عناصر گھل مل گئے ہیں۔ اقبال کی یہ نظم پڑھ کر کروچے کا یہ قول بے ساختہ یاد آتا ہے کہ الہام اور غنائیت جب اظہار میں ڈھلتے ہیں تو صنفی تعین بہت پیچھے رہ جاتا ہے۔ (۸) نظم کی بحر رواں دواں لیکن قدرے جوش کی حامل ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ کوئی سرمست ندی زوروں پر بہے چلے جا رہی ہے۔ فطرت کی سیر نظم کا موضوع ہے، جسے بہت زیادہ فطری انداز میں تخلیق کے قالب میں ڈھالا گیا ہے۔

''پیامِ مشرق'' میں تیسرا اہم تکنیکی تجربہ ''سرودِ انجم'' میں دکھائی دیتا ہے، یہ نظم بحر ہزج اشتر مقبوض، بحر منسرح کو ملا کر لکھی گئی ہے۔

بحر ہزج اشتر مقبوض: فاعلن / مفاعلن

ہستیِ ما، نظامِ ما

بحر منسرح: مفتعلن / مفاعلن / مفتعلن / فاعلن

دور فلک بکام ما، ے نگریم وے رویم

پہلے چاروں مصرعے نصف بحر (فاعلن مفاعلن) پر مشتمل ہیں جب کہ آخری مکمل مصرع مفتعلن / مفاعلن (فاعلن کی جگہ) مفتعلین مفاعلن (فاعلن کی جگہ) پر مشتمل ہے۔ مثلاً

ہستیِ ما نظامِ ما

مستیِ ما خرامِ ما

گردشِ ما بے مقام ما

زندگی ما دوام ما

دورِ فلک بکامِ ما، می نگریم ومی رویم

یہ نظم بھی بظاہر تو مخمس شکل میں نظر آتی ہے تاہم مخمس کی معروف تعریف کے شکنجے میں نہیں کسی جا سکتی۔ ہر بند کے چار مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں۔ پانچویں مصرعے کا نصف اوّل پہلے چار مصرعوں سے ہم قافیہ ہونے کا رشتہ رکھتا ہے جب کہ پانچویں مصرعے کا نصف آخر ایک

مستقل ردیف کی صورت میں ٹیپ کے مصرعے کی حیثیت رکھتا ہے۔اس طرح یہ نظم بھی مختلف عروضی تجربوں کے تحت مخمس ترجیع بند اور مستزاد سے مل کر وجود میں آتی ہے۔

دورِ فلک بکامِ ما، ے نگریم و ے رویم

عالمِ دیر وز و ودرا، ے نگریم و ے رویم

بازی روزگار ہا، ے نگریم و ے رویم

اس نظم میں ''انجم'' کو ایک کردار کے طور پر لیا ہے۔ تمثیل کا یہ انداز اقبال کو بے حد مرغوب ہے، اس نظم میں بھی تکنیک کا ایک نادر و نایاب نمونہ پایا جاتا ہے۔ (۹)

''کرمکِ شب تاب'' کے عنوان سے لکھی گئی نظم میں بھی تکنیک کا تنوع موجود ہے، یہ نظم بحر ہزج مثمن اخرب مکفوف مقصور محذوف میں کہی گئی ہے۔ یہ نظم کل نو بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند اڑھائی مصرعوں پر مشتمل ہے، ہر بند کے پہلے دو مصرعے، مفعول/ مفاعیل/ مفاعیل/ فعولن کے اوزان میں جب کہ آدھا مصرعہ (جو اصل میں ہر بند کا تیسرا مصرعہ ہے) مفعول/ فعولن کے وزن پر ہے۔ ہر بند کے تینوں مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں۔ یہ نظم بھی مستزاد ترکیب بند کے دائرے میں شمار کی جاسکتی ہے دیکھیے:

یک ذرۂ بے مایہ متاعِ نفس اندوخت

شوق ایں قدرش سوخت کہ پروانگی آموخت

پہنائے شب افروخت

نظم میں زندگی پر ایک فلسفیانہ نظر ڈالی گئی ہے لیکن فلسفیانہ انداز نے شعریت کو مجروح نہیں کیا، نظم رواں دواں اور بے پناہ موسیقیت کی حامل ہے۔ یہ نظم تجرید سے تجسیم کی طرف بڑھتی ہے۔

''پیامِ مشرق'' کی وہ پانچویں نظم حدی (نغمۂ ساربانِ حجاز) ہے جس میں اقبال نے تکنیک کا نیا تجربہ کیا ہے۔ اس نظم میں بحرِ منسرح (مفتعلن/ فاعلن/ مفتعلن/ فاعلن) استعمال کی گئی ہے۔

ناقۂ سیارِ من

آہوئے تاتارِ من

درہم و دینارِ من

اندک و بسیارِ من

دولت بیدار من

تیز ترک گامزن منزل ما دور نیست

یہ نظم بھی "سرودِ انجم" کی طرح ایک گیت / نغمے پر مشتمل، حدی دراصل وہ نغمہ ہوتا ہے جو ساربان اپنی ناقہ کو تیز تیز چلنے کے لیے سناتا ہے، یہ نظم علامتی پیرائے کے ساتھ ساتھ تکنیکی تنوع کی مثال بھی ہے۔ اس میں کل آٹھ بند ہیں، ہر بند پانچ ہم قافیہ وہم ردیف مصرعوں کے علاوہ ایسے چھٹے مصرع پر مشتمل ہے جس کا نصف مصرع مستقل ردیف بھی ہے اور ٹیپ کا مصرع بھی۔ یوں یہ نظم (سرودِ انجم کی طرح ترجیع بند، مستزاد اور مسدس سے مل کر بنتی ہے۔

صحراؤں میں گائے جانے والے گیتوں کی سادگی، بلند آہنگی، روانی اس نظم کا خاصہ ہے۔ "پیامِ مشرق" میں تکنیک کے تنوع کا آخری تجربہ شبنم میں پایا جاتا ہے، یہ نظم بحر ہزج مثمن اخرب مقصور محذوف (مفعول / مفاعیل / مفاعیل / فعولن) میں لکھی گئی ہے۔ اس نظم میں تکنیکی تنوع بے حد پیچیدہ ہے جو اسے اس کتاب کی دیگر نظموں میں ممتاز کرتا ہے۔ یہ نظم کل نو حصوں (بندوں) میں منقسم ہے۔ ہر حصہ (بند) پانچ مصرعوں کا ہے۔ نظم کے ہر بند کے پانچوں مصرعے ہم قافیہ ہیں۔ ہر بند کے پہلے دو مصرع مکمل ارکان پر مشتمل ہیں جبکہ آخری تین مصرع دو ارکان (نصف بحر) پر مشتمل ہیں یوں یہ نظم مستزاد اور مسدس سے مل کر وجود میں آتی ہے مثلاً ایک بند دیکھیے:

من عیش ہم آغوشی دریا نہ خریدم

آں بادہ کہ از خویش رباید نہ چشیدم

از خود نہ رمیدم

ز آفاق بریدم

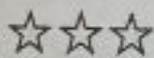
بر لالہ چکیدم

یہ ایک کرداری نظم ہے جو فلسفیانہ مباحث کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے، اس لئے یہاں پر استفہامیہ لب و لہجہ نظم پر غالب ہے۔ وحدت الوجودی فکر کے مسائل پر دو کرداروں کے درمیان خوبصورت رواں دواں اور موسیقیت سے بھرے ہوئے مکالمے موجود ہیں۔ وحدت الوجودی فکر کے تناظر میں پھول اور شبنم کی علامتی معنویت بے حد خوبصورت ہے، نظم کی سب سے اہم خوبی اختصار ہے۔

دم؟ گرم نوائی است
جاں؟ چہرہ کشائی است
ایں رازِ خدائی است

تین مصرعوں میں ایجاز کا یہ اعجاز بہت کم شاعروں کو نصیب ہوتا ہے۔

اقبال کے ان نئے تجربوں کی اہمیت اس بات میں مضمر ہے کہ جب یہ نظمیں تخلیق ہوئیں اس وقت تک اردو میں بھی اس طرح کے تکنیکی تجربے نہیں لئے گئے تھے، اگرچہ معریٰ اور مستزاد نظم لکھنے کا عمل شروع ہو چکا تھا لیکن اس انداز کا تکنیکی تنوع اس وقت فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں ناپید تھا، اقبال نے ایک خلاق تخلیق کار کی طرح فارسی نظم کو تکنیک کا یہ نیا روپ عطا کیا، میرا خیال ہے یہی وہ نظمیں ہیں جو بعد میں ''جاوید نامہ'' جیسی عظیم نظم کی پیش رو بنیں۔

☆☆☆

حوالہ جات/حواشی

۱۔ دیکھیے پیامِ مشرق کا اندرونی سرورق جس پر یہ عبارت مرقوم ہے [پیامِ مشرق، در جواب دیوانِ شاعر المانوی گوئٹے] اور دیباچہ "پیامِ مشرق"۔ اقبال کا رقم کردہ یہ دیباچہ ایک عالمانہ شان اور تحقیقی اعتبار کا حامل ہے جس میں انھوں نے بالتفصیل جرمن ادبیات پر مشرقی فکر اور اس فکر کے بیانیہ سانچوں کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ اسے اقبال کا اعلیٰ نثری کارنامہ شمار کرنا چاہیے۔

۲۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، تصانیفِ اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ، اقبال اکادمی، لاہور، ۱۹۸۲ء، ص ۱۳۱۔۔ پیامِ مشرق کا جو ایڈیشن میرے پیشِ نظر ہے (طبع چہاردہم، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۷۵ء) اس کے ترتیبے سے بھی اس بات کا سراغ ملتا ہے کہ پیامِ مشرق اوّل اوّل ۱۹۲۳ء میں طبع ہوئی لیکن مہینے کے تعین کے ضمن میں ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کی تصنیف سے استفادہ کیا گیا ہے۔

۳۔ "کرمکِ شب تاب" کے عنوان سے اس حصے میں دو نظمیں شامل ہیں، کتاب کا وہ نسخہ جو یہاں پیشِ نظر ہے، شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور کا شائع کردہ ہے، یہ اس کتاب کا چودھواں ایڈیشن ہے جو ۱۹۷۵ء میں طبع ہوا۔ اس میں پہلی نظم صفحہ ۱۰۹ پر اور دوسری صفحہ ۱۱۷ پر ہے۔ پہلی نظم میں تکنیک بالکل نئی ہے جب کہ دوسری نظم صرف تین اشعار کی اور غزلیہ انداز کی حامل ہے۔

۴۔ غلام رسول مہر، مولانا، اقبال شناسی کے زاویے، مہر سنز، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۳۱۶

۵۔ یہاں پر "اردو شاعری" کو سہوِ کتابت سمجھنا چاہیے اور "فارسی شاعری" پڑھنا چاہیے۔

۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اقبال سب کے لیے، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۴۳۳

۷۔ عبدالشکور احسن، ڈاکٹر، اقبال کی فارسی شاعری کا تنقیدی جائزہ، اقبال اکادمی، لاہور، ۱۹۷۷ء، ص ۸۵

۸۔ کروچے، شاعری کا جواز، مشمولہ "ارسطو سے ایلیٹ تک" مترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۹۶ء، ص ۴۲۸ تا ۴۴۰

۹۔ اقبال کے ایک شارح 'یوسف سلیم چشتی' نے "کرمکِ شب تاب" کی شرح میں دعویٰ کیا ہے کہ اقبال نے "پیامِ مشرق" کے بعد جگنو (کرمکِ شب تاب) پر نظم نہیں لکھی۔ یہ دعویٰ تحقیقی حوالے سے بہت غلط ہے کیوں کہ "بالِ جبریل" میں اس موضوع پر ایک نظم موجود ہے جو "پیامِ مشرق" سے بارہ سال بعد شائع ہوئی۔

اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں
دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

فیض - انجماد، ارتقا، فکری استقامت؟

فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء۔۱۹۸۴ء) کی شاعری کی تفہیم وتعبیر اور تحکیم میں جہاں حد سے زیادہ غلو رمحبت سے کام لیا گیا ہے وہیں پر ان کی شاعری اور شخصیت مختلف طرح کے تنقیدی اتہامات اور فتاویٰ کی زد میں بھی رہی ہے۔اس افراط وتفریط کی وجہ ان کا ایک خاص نظریۂ حیات سے وابستہ ہونا ہے اس لیے جب شمس الرحمٰن فاروقی یا وزیر آغا جیسے ناقدین فیض کے خلاف لکھتے ہیں تو وہ ان کی ترقی پسند فکر کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہوئے ایسا کر رہے ہوتے ہیں اور جب علی سردار جعفری جیسے ہم فکر، ہم عصر فیض کے بارے میں یہ لکھ رہے ہوتے ہیں کہ صبحِ آزادی جیسی نظم کوئی جن سنگھی یا مسلم لیگی ہی لکھ سکتا ہے تو وہ دراصل فیض کی فنی ہنر مندی کو فکر کی ترقیم کی راہ میں ایک رکاوٹ خیال کر رہے ہوتے ہیں۔اختر الایمان اور احمد ندیم قاسمی کی باتیں معاصرانہ چشمک سے اوپر اُٹھتی دکھائی نہیں دیتیں۔اُردو دنیا میں ڈاکٹر وزیر آغا، انیس ناگی اور پروفیسر فتح محمد ملک نے فیض کی فکر اور فن میں جمود کی کارفرمائی کی طرف سمت نمائی کی ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا نے ۱۹۶۳ء میں ادبی دنیا میں ایک مضمون 'انجماد کی ایک مثال۔فیض' شائع کیا جو بعد میں ان کی کتاب نظمِ جدید کی کروٹیں (۱۹۶۳ء) میں شائع ہوا۔بعد میں انھوں نے اسی متن کو پھیلا کر ۱۹۸۶ء میں ایک مضمون 'فیض اور ان کی شاعری' تحریر کیا جو ان کی کتاب 'دائرے اور لکیریں' میں شامل ہے اور فیض پر لکھے جانے والی مضامین کے کئی انتخابات میں بھی شامل ہے۔اس مضمون میں آغا صاحب نے کم وبیش انھی باتوں کو دہرایا ہے مگر ۱۹۶۳ء میں فیض کے ساتھ ساتھ اقبال کے انجمادِ فکر پر بات کرنا آسان تھا۔۱۹۸۶ء میں ایسا کرنا قرینِ مصلحت نہ تھا۔اس امر پر آگے بات کی جائے گی۔ آغا صاحب نے فیض کے فکری انجماد پر اپنے پہلے اور فنی انجماد پر دوسرے مضمون میں

روشنی ڈالی ہے اور موخر الذکر کو اول الذکر کے لازمی نتیجے کے طور پر پیش کیا ہے۔ یہاں آغا صاحب کے دونوں مضامین سے کچھ اقتباسات پیش کیے جا رہے ہیں:

''شاعری میں نقطۂ نظر کی نمود کوئی عیب کی بات نہیں۔ بیشتر عظیم شعراء کے ہاں ایک مخصوص نقطۂ نظر بھی ملتا ہے جو زندگی اور کائنات کو ایک خاص زاویے سے دیکھنے میں ہمارا معاون ثابت ہوتا ہے۔ تاہم ان کے ہاں ایک مسلسل تخلیقی عمل کے باعث اس نقطۂ نظر میں ایک لچک، ایک پھیلاؤ، ایک کشادگی یا بہ الفاظ دیگر ایک تدریجی ارتقاء ملتا ہے جو نقطۂ نظر کو ایک سنگلاخ اور منجمد نظریے کی صورت اختیار کرنے سے باز رکھتا ہے۔ فیض کے ہاں یہ بات نہیں۔ ان کے نقطۂ نظر میں انجماد کا احساس ہوتا ہے گویا شاعر فہم و ادراک اور انکشاف و عرفان کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد رُک گیا ہے۔''(۱)

''فیض کی نظم نگاری تا حال صرف ایک تخلیقی عمل کی پیداوار ہے اس لیے اس میں نقطۂ نظر کی قطعیت اور انجماد رُونما ہو گیا ہے۔ ایک ایسا انجماد جس سے فیض کی شاعری، اسکی لطافت اور نشو و نما کو صدمہ پہنچا ہے۔''(۲)

اپنے اس مضمون میں آغا صاحب نے فیض کو حالی، جوش اور اقبال کی طرح محض ایک خاص فکر کا عناد ظاہر کیا ہے اور اس قبیل کے شاعروں کے حوالے سے اپنی ناپسندیدگی کا اظہار یوں کیا ہے:

''حالی، جوش، اور اقبال ان تینوں کا روئے سخن عوام کی طرف ہے۔ اگر چہ ان میں سے ہر ایک کی خطابت کا انداز دوسرے سے مختلف ہے، تینوں کی شاعری کا آغاز کسی جذباتی دھچکے یا تحریک کا مرہونِ منت نہیں اور اس لیے تینوں کے ہاں غمِ جاناں کا وہ شخصی عنصر مفقود ہے جو ارتقاع پا کر غمِ دوراں میں مبدل ہو جاتا ہے۔''(۳)

اقبالؔ کے بارے میں آغا صاحب کی یہ سطور قابلِ غور ہیں۔ شاید ۱۹۶۳ء کے پاکستان میں یہ لکھنا آسان تھا مگر ۱۹۷۷ء کے بعد کی بدلی ہوئی سیاسی اور سماجی صورتحال میں اقبال کے بارے میں اس طرح کی رائے دینا آسان بات نہیں تھی:

''اقبال کے ہاں آغازِ کار میں جذبے اور فہم کا امتزاج ملتا ہے اور بانگِ درا کی بہت سی

نظموں میں شخصی تاثر کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن آگے چل کر اقبال کے ہاں بھی انکشاف ذات کا عمل بڑی حد تک فہم وادراک اور نظریاتی کش مکش کے دبیز پردوں میں دب کر رہ گیا ہے۔'' (۴)

کیا بڑی شاعری محض ذاتی انکشاف اور شخصی تاثر کی حامل ہوتی ہے، یہ سوال اپنی جگہ پر دنیا کے نقد کا پیچیدہ سوال ہے۔ آغا صاحب اپنی عمر کے آخری برسوں میں جن تنقیدی نظریات کے مبلغ رہے ہیں کیا وہ نظریات ادب کے غیر شخصی انداز پر زیادہ زور نہیں دیتے۔ کیا ٹی ایس ایلیٹ سے لے کر رولاں بارتھ تک ادب اور تخلیق کار کے درمیان فاصلوں کے قائل نہیں ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ کیا کوئی خاص نقطۂ نظر انکشافِ ذات کے مراحل طے کرانے میں تخلیق کار کی مدد نہیں کرتا۔

دراصل فیض آغا صاحب کو اس لیے ذاتی طور پر پسند نہیں کہ وہ اس ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ ہیں جو مارکسی فکر کا عمومی ادبی اظہار سمجھی جاتی ہے۔ اپنے دوسرے مضمون میں آغا صاحب نے بین السطور یہ بات تسلیم کر لی ہے:

''فیض کے پاس تو صرف چند بندھے ٹکے مضامین ہیں جنھیں وہ دہراتے نہیں تھکتے ہیں۔ علاوہ ازیں محسوس ہوا کہ فیض نے رومانی فضا کی عکاسی کے بعد جب جست بھری ہے تو ایک نیم سیاسی، نیم انقلابی فضا کے دائرے میں تو آ گئے ہیں (جہاں بقول فیض شاعر پر مشاہدہ ہی نہیں مجاہدہ بھی فرض ہے) مگر وہاں سے جست لگا کر وہ زندگی کی افقی اور عمودی جہات نیز کائنات کی پر اسراریت کے دائرہ در دائرہ پھیلاؤ تک نہیں پہنچتے ہیں۔ شاعری کا دائرہ کار صرف رومان یا سیاست یا پھر رومانی سیاست نہیں ہے خود فیض صاحب کو بھی اس بات کا احساس تھا کہ محبت کے سوا بھی اور بہت سے دکھ ہیں مگر مجھے محسوس ہوا کہ فیض صاحب نے ان دکھوں میں سے صرف ایک دکھ (یعنی پرولتاری دکھ) کو پسند کیا اور باقی سب دکھوں کو مسترد کر دیا۔'' (۵)

فیض کی شاعری کو ایک جگہ پر اجتماعی جدوجہد کی مثال کہہ کر اور شخصی انکشاف سے معرا قرار دیتے ہوئے مردود ٹھہرانے کے بعد آغا صاحب ایک اور بات چھیڑتے ہیں جو ظاہر ہے کہ پہلی بات سے تناقض کا رشتہ رکھتی ہے:

''بات دراصل یہ ہے کہ فیض کے ہاں شخصیت کی تعمیر کا عمل شاعری کے ارتقاء کے مقابلے میں زیادہ تیز رفتار تھا جس کے نتیجے میں شخصیت شاعری پر غالب آگئی۔ عظیم شعراء کے ہاں شخصیت اور شاعری کا ارتقاء بالعموم ایک ساتھ ہوتا ہے۔''

''میرا یہ اندازہ ہے کہ ایک طرف فیض کی شخصیت نے اپنے سحر میں خلقِ خدا کو جکڑا وہاں دوسری طرف خلقِ خدا کے حسنِ طلب کے سحر نے فیض کو اپنی گرفت میں لے لیا اور فیض صاحب مقبولیت اور شہرت کے نشے میں سرشار ایک خاص وضع کے شعری jargon میں لگاتار مشقِ سخن کرتے چلے گئے۔ اگر اس زمانے میں فیض پر ان کے احباب کی نظرِ کرم کم ہوتی یا اس میں تھوڑی سی نظرِ احتساب کی آمیزش بھی ہو جاتی تو فیض کے شعری ارتقاء کے سلسلے میں وہ المیہ ظہور پذیر نہ ہوتا جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔''(۶)

پروفیسر فتح محمد ملک (جنھیں بعد میں ایک فیض دوست اور فیض شناس کی شہرت حاصل ہوئی) نے ۱۹۶۵ء میں اپنے ایک متنازعہ مضمون ''فیض کی دو آوازیں'' میں فیض کی رومانویت اور سماجی شعور کے عدم امتزاج کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اور ان کی آواز کے لخت لخت ہونے کی وجہ بتاتے ہوئے مارکسی فکر کو ان کے فکری ٹھہراؤ کا سبب نشان زد کرتے ہیں:

''فنی سفر کے انتہائی نازک مرحلہ پر شہرت نے فیض احمد فیض کو آسیب کی طرح اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے، آسیب کی مانند اس لیے کہ فیض کی شہرت فیض کی فنی قدر و قیمت کے تعین اور اس سے بڑھ کر فیض کی فنی نشوونما کی راہ کا سب سے بڑا سنگِ گراں ہے۔''(۷)

''جوں جوں قویٰ مضمحل ہوتے جاتے ہیں یہ احساس تقویت پکڑتا جاتا ہے اور جس تیزی سے ان کی شہرت میں اضافہ ہونے لگتا ہے اس شدت سے وہ اپنے بارے میں سوچتے ہوئے ڈرنے لگے ہیں۔ المیہ یہ ہے کہ اس خوف نے شاعر کی خفیہ تخلیقی صلاحیتوں کو بیدار کرنے کی بجائے مریضانہ صورت اختیار کر لی ہے چنانچہ فیض احمد فیض ہر اُس شخص سے خائف اور بیزار رہنے لگے ہیں جسے رائے عامہ سے کہیں زیادہ اپنی تخلیقی صلاحیت اور تنقیدی نظر پر اعتماد ہے۔''(۸)

''فیض کی شاعری کی رسائی اور نارسائی کا تجزیہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ مشقِ سخن کے دور میں ہی فیض نے اپنی ذات کے بنیادی تقاضوں کے سمجھنے کے بجائے اپنے آپ کو شاعری کے 'رائج الوقت' اشتراکی عقائد کے سانچے میں ڈھالنا شروع کر دیا تھا۔''(۹)

فتح محمد ملک کی ان باتوں کا تجزیہ کرنے کی ضرورت دو وجوہات کی بنا پر نہیں ہے اس لیے کہ ایک تو انھوں نے انیس ناگی کے مضمون (تفصیلی ذکر آگے آئے گا) ''بوڑھے شاعر کا المیہ'' کا جواب دیا بلکہ ''فیض: شاعری اور سیاست'' کے عنوان سے فیض صاحب کے حق میں پوری کتاب لکھ کر اپنی پرانی رائے سے رجوع کر لیا۔ یہ بہت بڑے ظرف کی بات ہوتی ہے کہ آپ اپنے پرانے تنقیدی موقف سے دستبردار ہو کر نئی رائے پر عامل ہو سکیں اور اپنے تنقیدی ظرف کی اس طور کشادگی کا ثبوت بہت کم نقاد دے سکے ہیں لیکن کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ تبدیلی اسی طرح کی ہے جیسے معصوم پرندوں کو بھی موسم بدلنے کی خبر ہو جاتی ہے۔(۱۰) ۱۹۷۸ء میں 'شامِ شہر یاراں' کی اشاعت پر انیس ناگی کا ایک مضمون ''بوڑھے شاعر کا المیہ'' شائع ہوا جس کی ایک غیر مقبول شاعر کے ایک معروف اور مقبول شاعر کے خلاف ذاتی ردِعمل سے زیادہ حیثیت نہیں تھی۔ اس مضمون کا جواب فتح محمد ملک نے ''فیض اور برہم نوجوان کا المیہ'' کے عنوان سے دیا، غالباً یہی وہ عرصہ ہے جب فیض شناسی کے ضمن میں فتح محمد ملک کو اپنی رائے پر نظرِ ثانی کی ضرورت محسوس ہوئی۔ انیس ناگی کا خیال ہے کہ:

''جب کوئی شاعر صرف اپنی کمائی ہوئی شہرت کے بل بوتے پر رہنا شروع کر دے وہ یا تو تساہل پسند ہوتا ہے یا اس کے پاس کہنے کے لیے کوئی نئی بات نہیں رہتی۔ 'شامِ شہر یاراں' میں ہمیں یہ دونوں باتیں ہی نظر آتی ہیں۔''(۱۱)

''ان کی شاعری کا بنیادی لحن ایک شہید کی صدا ہے جو ہر طرح کے جور و ستم سہہ رہا ہے۔ وہی کلاسیکی محبوب کسی حد تک نامساعد حالات کا استعارہ بن جاتا ہے۔''(۱۲)

''ان کی نظموں سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان کے یہاں مطالعے کی کمی ہے، نئے تجربات کا سلسلہ ختم ہو چکا ہے اور ہر دو کے نتیجے کے طور پر ان کا لسانی اسلوب اپنے عہد کے لسانی رویوں سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ شہرت کی مزید خواہش اور فنی انحطاط وہ

المیہ ہے جس سے فیض احمد فیض آج کل دو چار دکھائی دیتے ہیں۔" (۱۳)

خدا جانے انیس ناگی کو یہ خبر کہاں سے ملی کہ فیض شہرت کے دیوانے تھے اور محض شہرت پسندی ہی ان کے ہاں واحد تخلیقی محرک کے طور پر کام کر رہی تھی۔ اگر ان تینوں ناقدین کی آراء کے مشترک نکات تلاش کیے جائیں تو وہ کم وبیش یہ ہوں گے:

(۱) فیض کے ہاں فکری جمود ہے۔

(۲) اس فکری جمود کی وجہ ترقی پسند فکر رمار کسی نقطۂ نظر کا حامل ہوتا ہے۔

(۳) فکری جمود کی وجہ سے فیض کی شاعری وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ فنی انحطاط کا شکار بھی ہوتی چلی گئی۔

(۴) فکر کے نئے گوشوں اور علم کے نئے زاویوں سے غیر متعلق رہنا بھی اس فکری وفنی جمود کی وجوہات میں شامل ہے۔

(۵) فکری اور فنی تساہل کا شکار ہو گئے۔

ان نکات میں بھی قدر مشترک صرف اور صرف جمود رانحطاط ہے جو فکر سے شروع ہوتا ہے اور فن پر ختم ہوتا ہے۔ جمود ظاہر ہے کہ کوئی قابلِ تحسین عمل نہیں ہوتا جس طرح سے یہ اتہام سازی کی گئی ہے وہ درست نہیں۔ فیض یا دیگر تخلیق کار جو وابستگی اور کمٹ منٹ کے شاعر ہیں انھیں اس انداز میں ارتقا اور جمود کی بحث میں لانا ہی فکری دیانت داری کے زمرے میں نہیں آتا۔ ایسے تخلیق کاروں کو جو ایک فکری تحریک، خیال، رویے، رجحان یا عملی سرگرمی سے انسلاک رکھتے ہوں انھیں اس طرح کے اندازِ نقد سے آنکنا اور ان کے ہاں ایک خاص وضع کی تبدیلی کی تلاش کرنا ایک ایسا زاویۂ نقد ہے جس سے آپ اپنی مرضی کے کچھ نتائج تو متخرج کر سکتے ہیں لیکن ایسے فن کاروں کی تخلیقی دنیا کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی کتاب شعر، غیر شعر اور نثر کی پس نوشت میں اپنے تنقیدی عمل کے ثبات پر اُٹھائے گئے سوالوں کا جواب دیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"نئے تصورات اور دریافتوں کی روشنی میں اپنے نظریات میں تبدیلی لے آنا مستحسن بات ہے لیکن نظریات میں ارتقا اور ان میں مزید فکری اور علمی گہرائی پیدا ہونا اور بات ہے اور تبدیلی کے محض شوق میں نئے نئے افکار کی چادر اوڑھتے اُتارتے رہنا دیگر بات ہے۔ ادب کی دنیا میں کوئی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ حقیقت کا جو بیان اس نے پیش

کیا ہے وہ قطعی اور حتمی ہے اور نہ یہ دعویٰ کوئی کر سکتا ہے کہ حقیقت کا جو رُوپ اس نے
پیش کیا ہے وہی حتمی اور اصلی ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ حقیقت کو فی
الحال میں اس طرح سمجھتا، اس طرح بیان کرتا ہوں۔'' (۱۴)

فاروقی صاحب کی یہ بات درست ہے کہ ایک خاص فکر سے وابستگی کوئی کم سواد امر نہیں ہے اور اُردو میں میر، غالب، اقبال، منیر نیازی وغیرہ کے ہاں زندگی کے بارے میں ایک خاص وضع کا رویہ ان کی پوری تخلیقی زندگی پر محیط نظر آتا ہے، میر کے ہاں آدمی اور انسان کے تصورات، غالب کے ہاں رسمیات سے برگشتگی، اقبال کے ہاں خاص تصورات حیات کے ساتھ وابستگی، منیر کے پُراسرار تخلیقی کائنات ایسی چیزیں ہیں جن سے غالب کے لفظوں میں وفاداری بشرطِ استواری نظر آتی ہے۔ ان تمام شعراء اور فیض کے ہاں اپنی فکری اور فنی دنیا میں جس قدر تخلیقی پھیلاؤ ممکن ہو سکتا ہے وہ نظر بھی آتا ہے۔ ذیل میں فیض کی چار نظموں کے حوالے سے آغا صاحب اور انیس ناگی کے ان تنقیدی مفروضات کا تجزیہ کیا جائے گا جسے انھوں نے کلیات اور مسلمات کی طرح پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور خاص کر ڈاکٹر وزیر آغا کے اُردو دنیا میں اثر و نفوذ کے تناظر میں فیض کے متن کی گواہی ضروری ہے۔ مظفر علی سید نے مجید امجد پر اپنے مضمون ''مجید امجد: بے نشانی کی نشانی'' میں آغا صاحب کے تنقیدی رویوں کے بارے میں مختصر لیکن بلیغ تبصرہ کیا ہے جو آغا صاحب کی بعض امور میں مخصوص افتادِ طبع کی خبر دیتا ہے:

''وزیر آغا صاحب نے جب اس کو (مجید امجد) دیہاتی زندگی سے رابطہ اور مفاہمت کا
پیکر بنایا تو خود مجید امجد کے متن نے ان کا ساتھ نہیں دیا۔'' (۱۵)

اسی طرح خود آغا صاحب کے اسی مضمون کے ردِ عمل میں ایک ترقی پسند نہیں بلکہ جدیدیت کے حامی اور مبلغ اور سچی اور کڑوی بات برملا کہنے کی شہرت رکھنے والے باقر مہدی کی رائے بھی پیش کی جا سکتی ہے مگر آغا صاحب کے ان مزعومات رمفروضات کے جواب میں خود فیض کا متن گواہی دے گا پہلے ذرا باقر مہدی کی رائے دیکھتے ہیں جس میں آغا صاحب کی تنقیدی بصیرت کو ضعف پہنچانے والی دوست پروری (۱۶) کی طرف بھی واضح اشارے کیے گئے ہیں:

''وزیر آغا نے انھیں انجماد کی مثال ٹھہرا کر اپنا ہی بھرم کھویا ہے اگر وہ غیر جانبدار ہو کر
فیض کا مطالعہ کرتے اور انھیں ''مثالوں کے خانوں'' میں بند کرنے کی کوشش نہ کرتے

تو وہ ایسے بے معنی نتیجے پر نہ پہنچتے۔'' (۱۷)

''وزیر آغا کی عقل مندی کی انتہا یہ ہے کہ راجہ مہدی علی خاں کی تعریف اور فیض کی مذمت کی، اس سے ان کی ناقدانہ نظر کا پتہ چلتا ہے۔'' (۱۸)

''مگر قصہ کچھ اور ہے وزیر آغا کو فیض کی شاعری نہیں اشتراکی نظریہ سے کد ہے، اب اس کا کیا علاج، فیض کے ہاں رومانی باغی کی جھلکیاں ملتی ہیں نہ کہ واقعی انقلابی کی مگر وزیر آغا صاحب نے محنت بہت کی، بصیرت سے کام نہیں لیا۔'' (۱۹)

یہاں پر فیض کی شاعری کے دو نمایاں رجحانات محبت کی شاعری اور سیاست اور تہذیب وثقافت کے زمرے کی شاعری سے دو دو مثالیں منتخب کر کے جو مختلف ادوار کی ہیں، اس صورتحال کو سمجھنے کی کوشش کی جائے گی، ''کوئی عاشق کسی محبوبہ سے'' کے عنوان سے فیض نے دو نظمیں کہی ہیں، پہلی نظم اپریل ۱۹۵۵ء سے اگست ۱۹۵۵ء کے درمیان کہی گئی، نظم ہے:

یاد کی راہ گزر جس پہ اسی صورت سے
مدتیں بیت گئی ہیں تمھیں چلتے چلتے
ختم ہو جائے جو دو چار قدم اور چلو
موڑ پڑتا ہے جہاں دشتِ فراموشی کا
جس سے آگے نہ کوئی میں ہوں نہ کوئی تم ہو
سانس تھامے ہیں نگاہیں کہ نہ جانے کس دم
تم پلٹ آؤ، گذر جاؤ، یا مڑ کر دیکھو
گرچہ واقف ہیں نگاہیں کہ یہ سب دھوکا ہے
گر کہیں تم سے ہم آغوش ہوئی پھر سے نظر
پھوٹ نکلے گی وہاں اور کوئی راہ گزر
پھر اسی طرح جہاں ہوگا مقابل پیہم
سایۂ زلف کا اور جنبشِ بازو کا سفر

....

دوسری بات بھی جھوٹی ہے کہ دل جانتا ہے

یاں کوئی موڑ کوئی دشت کوئی گھات نہیں
جس کے پردے میں مرا ماہِ رواں ڈوب سکے
تم سے چلتی رہے یہ راہ، یونہی اچھا ہے
تم نے مڑ کر بھی نہ دیکھا تو کوئی بات نہیں (۲۰)

دوسری نظم بھی اسی عنوان سے ہے اور یہ ۱۹۷۸ء میں لندن میں تخلیق ہوئی:

گلشنِ یاد میں گر آج دمِ بادِ صبا
پھر سے چاہے کہ گل افشاں ہو تو ہو جانے دو
عمرِ رفتہ کے کسی طاق پہ بسرا ہوا درد
پھر سے چاہے کہ فروزاں ہو تو ہو جانے دو
جیسے بیگانہ سے اب ملتے ہو ویسے ہی سہی
آؤ دو چار گھڑی میرے مقابل بیٹھو
گرچہ مل بیٹھیں گے ہم تم تو ملاقات کے بعد
اپنا احساسِ زیاں اور زیادہ ہوگا
ہم سخن ہوں گے جو ہم دونوں تو ہر بات کے بیچ
ان کہی بات کا موہوم سا پردہ ہوگا
کوئی اقرار نہ میں یاد دلاؤں گا نہ تم
کوئی مضمون وفا کا نہ جفا کا ہوگا

....

گردِ ایام کی تحریر کو دھونے کے لیے
تم سے گویا ہوں دمِ دید جو میری پلکیں
تم جو چاہو تو سنو، اور جو نہ چاہو نہ سنو
اور جو حرف کریں مجھ سے گریزاں آنکھیں
تم جو چاہو تو کہو، اور جو نہ چاہو نہ کہو (۲۱)

دونوں نظموں کا تقابل بتاتا ہے کہ:

(۱) بعد کی نظم میں نسبتاً زیادہ ٹھہراؤ، حوصلہ اور صبر و قرار کا رویہ جب کہ پہلی نظم میں ''دوعشق'' والا تصور ابھی موجود ہے۔ اگر نظر کو ہم آغوش ہونے کا موقع میسر بھی آیا تو ممکن ہے کہ غمِ دوراں اس پر حسبِ سابق غالب آجائے۔ سایۂ زلف اور جنبشِ بازو کا سفر دو ایسی تراکیب ہیں جس کے ذریعے اپنے تہذیبی کوائف کی تشکیل سازی کی گئی ہے۔ ابھی تک فیض کے تصور عشق اور تصورِ جہاں پر اس طرح کا کوئی مطالعہ سامنے نہیں آیا کہ جس میں ہماری تہذیبی صورتحال کے مختلف گوشوں کا جائزہ لے کر دیکھا جائے کہ ہمارے معاشروں میں محبت کرنا اور معاشرے کو تبدیل کرنے کا خواب دیکھنا ایک اکائی میں کیوں ڈھل جاتے ہیں اور ان کے بیچ میں کیا حقیقی تلازماتی تعلق موجود ہے۔ محبت کرنے کی اجازت نہ دینا ہمارے معاشرتی لاشعور کا اٹوٹ حصہ کیوں ہے اور وہ کونسی نو آبادیاتی صورتحال تھی جس نے ہمارے ذہن کو ایک ایسے متن میں مبدل کر دیا ہے جہاں تبدیلی کی خواہش اور حق و انصاف کی بات کرنا ادبی متن سازی کے نچلے زمرے میں شمار کیا جاتا ہے۔

(۲) دونوں نظموں میں طرزِ احساس سے طرزِ اظہار تک ایک ارتقا یافتہ صورت نظر آتی ہے۔ وفاداری بشرطِ استواری کا احساس اور عشق کے تجربے کی گہرائی اور گیرائی دوسری نظم میں بڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔ دوسرے نظم میں سہل ممتنع کا انداز زیادہ لطف پیدا کر رہا ہے، ہر صورت میں پناہ کی کیفیت میر تقی میر کی شعری کائنات کی یاد دلاتی ہے ذرا دونوں نظموں کے دو بندوں کا تقابل دیکھیں:

دوسری بات بھی جھوٹی ہے کہ دل جانتا ہے
یاں کوئی موڑ کوئی دشت کوئی گھات نہیں
جس کے پردے میں مرا ماہِ رواں ڈوب سکے
تم سے چلتی رہے یہ راہ، یونہی اچھا ہے
تم نے مڑ کر بھی نہ دیکھا تو کوئی بات نہیں

....

گردِ ایام کی تحریر کو دھونے کے لیے
تم سے گویا ہوں دمِ دید جو میرے پلکیں

تم جو چاہو تو سنو، اور جو نہ چاہو نہ سنو
اور جو حرف کریں گے مجھ سے گریزاں آنکھیں
تم جو چاہو تو کہو، اور جو نہ چاہو نہ کہو

ایک ہی سلسلۂ فکر رتجربہ سے تعلق رکھنے والی یہ دونوں نظمیں جن کے عرصۂ تخلیق میں تقریباً ۲۳ برس کا بعد ہے اس امر پر روشنی ڈالتی ہیں کہ شاعر کے ہاں انجماد نہ تو فکری سطح پر وارد پذیر ہوا ہے اور نہ ہی فنی سطح پر البتہ یہ ارتقاء کی کوئی ایسی شکل نہیں جس میں آپ اپنے پہلے پہلے نقطۂ نظر سے دستبردار ہو کر کسی نئی روش پر چل پڑیں۔ خود آغا صاحب کے آخری تنقیدی مضامین، جن میں لٹریری تھیوری پر مختلف پہلوؤں سے روشنی ڈالی گئی ہے، اس بات کے شاہد ہیں کہ اگر آغا صاحب دریدا کے نظریات کو من وعن تسلیم کر لیتے تو ان کا اپنا پچھلا تنقیدی سرمایہ بے معنی ہو جاتا ہے۔

جہد حیات میں شمولیت یا سیاسی سماجی اور تہذیبی جہات سے وابستگی فیض کی شاعری کا ایک ایسا اہم پہلو ہے جس پر اُردو کے ناقدین نے کئی زاویوں سے بحث کی ہے۔ اس حوالے سے فیض کی دو نظموں 'صبحِ آزادی' اور 'دستِ تہِ سنگ' کا تقابل بھی یہ بات واضح کرنے میں ہماری معاونت کر سکتا ہے کہ فیض کے ہاں ایک نقطۂ نظر سے خاص طرز کی وابستگی کے باوجود احساس و اظہار کے قرینوں میں اس قدر ارتقا ضرور نظر آتا ہے جو وابستگی کے دائرے میں ممکن ہوتا ہے۔
دونوں نظموں کا متن ملاحظہ ہو:

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں کہ جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائے گی کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل
کہیں تو ہوگا شبِ سست موج کا ساحل
کہیں تو جا کے رُکے گا سفینۂ غمِ دل
جواں لہو کی پُر اسرار شاہراہوں سے

چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حُسن کی بے صبر خواب گاہوں سے
پکارتی رہیں باہیں، بدن بلاتے رہے
بہت عزیز تھی لیکن رُخِ سحر کی لگن
بہت قریں تھا حسینانِ نور کا دامن
سبک سبک تھی تمنا، دبی دبی تھی تھکن

....

سنا ہے ہو بھی چکا ہے فراقِ ظلمت و نور
سنا ہے ہو بھی چکا ہے وصالِ منزل و گام
بدل چکا ہے بہت اہلِ درد کا دستور
نشاطِ وصل حلال و عذابِ ہجر حرام (۲۲)

دوسری نظم ملاحظہ ہو:

ہم دیکھیں گے
لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے
وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے
جو لوحِ ازل میں لکھا ہے
جب ظلم وستم کے کوہِ گراں
روئی کی طرح اڑ جائیں گے
ہم محکوموں کے پاؤں تلے
جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑکے گی
اور اہلِ حکم کے سر اوپر
جب بجلی کڑ کڑ کڑکے گی
جب ارضِ خدا کے کعبے سے
سب بت اُٹھوائے جائیں گے

ہم اہلِ صفا، مردودِ حرم
مسند پہ بٹھائے جائیں گے
سب تاج اچھالے جائیں گے
سب تخت گرائے جائیں گے
بس نام رہے گا اللہ کا
جو غائب بھی ہے حاضر بھی
جو منظر بھی ہے ناظر بھی
اور راج کرے گی خلقِ خدا
جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو (۲۳)

پہلی نظم میں داغ داغ اجالا اور شب گزیدہ سحر کی بات وہ پیش گوئی ہے جو آج ۶۵ برس گزرنے کے باوجود ''چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی'' کا حوصلہ ہمیں بخشے ہوئے ہے۔ یہ نظم صرف پاکستان کے حوالے سے اہمیت نہیں رکھتی بلکہ اس میں ان تمام ممالک کی بات کی گئی ہے جنھوں نے نو آبادیاتی نظام سے بظاہر تو آزادی حاصل کر لی لیکن وہ آزادیٔ موہوم ہی تھی۔ سرد جنگ کے دنوں میں مسائل اور آج کی کثیر قومی کمپنیوں کی حکومت اس نام نہاد آزادی کے باوجود غلامی ہی کا دوسرا نام ہے۔

''ویبقی وجہ ربک'' میں اسی کثیر قومی کمپنیوں یا ان کے نام نہاد گرو امریکہ سے آزادی کی طرف ایک نئے سفر کے آغاز کی بات کی گئی ہے اور ایک تیقن ہے کہ جن اچھے دنوں کی آس میں اُفتادگانِ خاک ایک طویل خواب دیکھے چلے جا رہے ہیں وہ ضرور پورا ہوگا۔

دونوں نظموں کی فنی بنت پر غور کریں تو واضح ہو جاتا ہے کہ فنی سفر میں بھی ایک ارتقا کی صورت موجود ہے، پہلی نظم ہر غزل کے خاص اسلوب کی چھاپ ہے۔ استعارے باکمال ہیں:

ــ فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل
ــ کہیں تو ہوگا شبِ سست موج کا ساحل
ــ کہیں تو جا کے رُکے گا سفینۂ غمِ دل
ــ دیارِ حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے

ے پکارتی رہیں باہیں، بدن بلاتے رہے

ے بدل چکا ہے بہت اہلِ درد کا دستور

ے نشاطِ وصل حلال و عذابِ ہجر حرام

جبکہ دوسری نظم پر مقدس کتابوں کے اسلوب کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں، یہ فیض کے اسلوب کی ایک ایسی ارتقا یافتہ شکل ہے جو آغا صاحب کے مزعومات کی نفی کے لیے کافی ہے:

ے لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے

ے وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے

ے جو لوحِ ازل میں لکھا ہے

ے ہم محکوموں کے پاؤں تلے

ے جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑکے گی

ے جب ارضِ خدا کے کعبے سے

ے سب بت اٹھوائے جائیں گے

ے ہم اہلِ صفا، مردودِ حرم

ے مسند پہ بٹھائے جائیں گے

ے اور راج کرے گی خلقِ خدا

ے جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو

فیض کے کلام میں فکر اور فن کی سطح پر کسی طرح کا انجماد کی کوئی کیفیت نظر نہیں آتی بلکہ یہ ایک ایسے تیقن پر مشتمل فکر کی فنی رموز میں اظہار کی ایک نادر شکل ہے۔ استقامتِ فکر فیض کی نظریٔ کائنات کا اہم ترین حصہ ہے اور اس کی استقامت میں جس قدر تنوع ممکن ہو سکتا ہے وہ فیض کے کلام میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ ایک طرزِ حیات کے ساتھ وابستہ ہو کر زندگی گزارنا اور اس نظریۂ حیات کو فن کی شکل میں ڈھالنا ایک مشکل کام تھا جسے فیض کی استقامت نے ممکن کر دکھایا۔

حوالہ جات و حواشی

۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نظمِ جدید کی کروٹیں، لاہور، ۱۹۶۳ء، ادبی دنیا، ص ۱۰۱، ۱۰۲

۲۔ ایضاً، ص ۱۲۰

۳۔ ایضاً، ص ۱۰۴

۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، فیض اور ان کی شاعری، مشمولہ: دائرے اور لکیریں، لاہور، ۱۹۸۶ء، مکتبہ فکر و خیال، ص ۱۳، ۱۴

۵۔ ایضاً، ص ۲۷

۶۔ ایضاً، ص ۲۸

۷۔ ملک، فتح محمد، فیض کی دو آوازیں، مشمولہ: تعصبات، لاہور، ۱۹۹۱ء، سنگِ میل پبلی کیشنز، ص ۲۴۸

۸۔ ایضاً، ص ۲۴۹

۹۔ ایضاً، ص ۲۵۱

۱۰۔ اُردو میں غالباً سجاد باقر رضوی اس طرح کی دوسری مثال ہوں گے جنھوں نے حسرت موہانی کے خلاف ایک مضمون لکھا، بعد میں اپنے ایک اور مضمون میں اس بات کا اعتراف کیا کہ انھوں نے حسرت کا بالا تعصبات مطالعہ نہیں کیا تھا جبکہ اختر حسین رائے پوری نے اپنی آپ بیتی 'گردِ راہ' میں اقبال پر اپنی تنقید پر نظرِ ثانی کی۔

۱۱۔ انیس ناگی، بوڑھے شاعر کا المیہ، مشمولہ: فیض احمد فیض: عکس اور جہتیں، مرتبہ: شاہد ماہلی، لاہور، ۱۹۸۸ء، ماورا پبلشرز، ص ۴۰۶

۱۲۔ ایضاً، ص ۴۰۷

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۰۸

۱۴۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، پس نوشت، مشمولہ: تعبیر کی شرح، کراچی، ۲۰۰۴ء، اکادمی بازیافت، ص ۱۸۶

۱۵۔ سید، مظفر علی، مجید امجد: بے نشانی کی نشانی، مشمولہ: مجید امجد: ایک مطالعہ، مرتبہ: حکمت ادیب، جھنگ، ۱۹۹۴ء، ادبی اکیڈمی، ص ۲۶۶

۱۶۔ وزیر آغا کی تنقید کا پہلو بہت کمزور ہے جب وہ دوست نوازی کو اپنی تنقیدی بصیرت پر غالب کر کے دیکھتے ہیں تو انھیں رحمان مذنب منٹو سے بڑا اور غلام الثقلین نقوی جیسا سادہ لوح افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی سے بڑا افسانہ نگار نظر آتا ہے۔ مجید امجد کی بے پناہ توصیف بھی کبھی کبھار اس ذیل میں آجاتی ہے۔

۱۷۔ باقر مہدی، فیض ایک نیا تجزیہ، مشمولہ: فیض احمد فیض: عکس اور جہتیں، ص ۱۴۰

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۴۰

۱۹۔ آغا صاحب

۲۰۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، لاہور، س۔ن۔ مکتبہ کارواں، ص ۲۸۶، ۲۸۷

۲۱۔ ایضاً، ص ۲۱۷، ۲۱۸

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۱۶ تا ۱۱۸

۲۳۔ ایضاً، ص ۶۵۵، ۶۵۶

مجید امجد کی پسندیدہ شخصیات

مجید امجد کی شاعری کو اس کے تمام ناقدین نے زندگی، اس کے متعلقات اور حقائق کے ادراک کا تخلیقی اظہار قرار دیا ہے۔ زندگی کوئی مجرد شے نہیں بلکہ ایک متحرک شے ہے۔ شیکسپیئر زندگی کو ایک سٹیج ڈرامے سے تشبیہ دیتا ہے جس میں کچھ کردار ایک معین وقت کے لیے سامنے آتے اور اپنا کردار ادا کر کے رخصت ہو جاتے ہیں۔ امجد کے ہاں زندگی اپنے بھرپور تحرک (ڈرامے) کے ساتھ موجود ہے اور اس کے کردار جیتے جاگتے پیدائش سے موت تک زندگی کی دوڑ میں شریک دکھائی دیتے ہیں۔ مجید کے کردار دو طرح کے ہیں: ایک تو وہ جو اپنے طبقوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کا رہن سہن، سوچ، محبت اور نفرت کے انداز، تعصبات، ترجیحات، تدبیر، تقدیر، عمل اور فکر اپنے طبقے کا عکاس ہوتا ہے۔ مثلاً پنواڑی، قیدی، آوارگانِ فطرت، ایکٹرس، ماڈرن لڑکیاں، بچے، گداگر، مسافر، بھکاری، بھونرا، سپاہی اور موٹر ویلر وغیرہ۔ دوسرے چند ایسے اشخاص بھی اس کی نظموں کے کردار بنے ہیں جن کے نام ان کے زمانے اور تاریخ کی پہچان یا پھر خیر، جدوجہد، انصاف، تدبر، تدبیر، عمل، ذہانت اور بھلائی کے استعارے بن گئے ہیں۔ یہ مجید امجد کے پسندیدہ اشخاص ہیں۔ ایسی شخصیات جن سے امجد کا عقیدت، محبت اور شفقت کا رشتہ ہے۔ یہ اشخاص اور ان پر لکھی گئی نظمیں بہت کم ہیں۔ ۲۴۷ صفحات پر محیط ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کی مرتب کردہ ''کلیاتِ مجید امجد'' میں ایسی نظموں کی تعداد ۱۴ اور شخصیات کی ۱۱ ہے۔ ان ۱۴ نظموں میں موجود ۱۱ اشخاص ہیں۔ دو مذہبی شخصیات حضرت حسین اور حضرت زینب، دو مشاہیر اقبال اور حالی (اقبال پر نظموں کی تعداد ۲ ہے)، ایک تاریخی کردار قبلا خان، ایک روحانی کردار حضرت سید منظور حسین شاہ نقوی، دو ہم عصر ادیب و شاعر منٹو اور مصطفیٰ زیدی، فلمی اداکار نرگس، شالاط اور نبیلہ کیانی شامل ہیں۔

امجد کی پہلی دو پسندیدہ شخصیات حضرت حسین اور حضرت زینب کا تعلق ایک ہی خانوادے سے ہے۔ یہ دونوں بہن بھائی ہیں اور حق کی خاطر مکے اور مدینے کو چھوڑ کر فرات کنارے کربل صحرا میں بھوک، پیاس اور تیر سہنے والے۔ ان دونوں کے کردار کا بنیادی وصف "صبر" ہے لیکن صبر بعد کی چیز ہے۔ اس سے پہلے ظالم کے ہاتھ پر بیعت نہ کرنے اور حق کی خاطر ہر طرح کی مشکلات کے لیے تیار رہنے کی بات کردار کا وصفی پہلو ٹھہرتا ہے۔ حضرت امام حسین پر لکھی گئی نظم کلیات کے ۱۳۵ ویں اور حضرت زینب کے لیے لکھی گئی نظم ۴۴۷ ویں صفحے پر درج ہیں۔ یہ دونوں نظمیں بہت مختصر ہیں اور ان کے مطالعے سے واضح ہو جاتا ہے کہ امجد کوئی پیشہ ور ذاکر یا مرثیہ گو نہیں بلکہ حبِ اہلِ بیت رکھنے والا انسان دوست شاعر ہے۔ ان نظموں میں جہاں کہیں نوحے کی کیفیت ابھری ہے وہاں اصلی دکھ اور غم یا کرب انسانی صورت حال کے مسخ ہونے اور قدروں کی بربادی کا ہے۔ اگرچہ خانوادۂ رسول سے محبت اور عقیدت اس کی لے کو مزید غمناک کر دیتی ہے۔ یہ ایسا حزینہ ہے جو خود صبر کی کیفیت کا حامل ہے۔ یہ رونے اور رلانے کا وسیلہ نہیں بنتا بلکہ تہذیبی سطح پر غم کے حصول کا ذریعہ بن جاتا ہے۔

حضرت حسین کی حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم سے محبت اور دورانِ نماز دوش پر سواری اور سجدے کی طوالت پر یہ سطر اپنے اندر ایک جہانِ معنی رکھتی ہے:

سوارِ مرکبِ دوشِ رسول، پورِ بتول

پھر شام سے چلنے والے قافلے کی کربلا آمد اور اصولوں کی خاطر جنگ اور شہادت کی صورت میں پوری انسانیت کے لیے پیغامِ حیاتِ ابدی:

یہ نکتہ تو نے بتایا ہے جہان والوں کو
کہ ہے فرات کے ساحل سے سلسبیل اک گام

حضرت زینب کی شخصیت کے اندر موجود صبر، حوصلہ، ہمت اور حضرت فاطمہ کی تربیت کے رنگوں کو بھی خوبصورتی سے واضح کیا گیا ہے۔ زینب کا کردار ہمارے عہد کی صورتِ حال میں ایک نئی معنویت کا حامل ٹھہرتا ہے:

وہ قتل گاہ، وہ لاشے، وہ بے کسوں کے خیام
وہ شب کے سینۂ کونین میں غموں کے خیام

وہ رات جب تری آنکھوں کے سامنے لرزے
مرے ہوؤں کی صفوں میں ڈرے ہوؤں کے خیام
یہ کون جان سکے تیرے دل پہ کیا گزری
لٹے جب آگ کی آندھی میں غم زدوں کے خیام

ان دونوں نظموں میں بہن اور بھائی کے درمیان خون کے رشتے سے قطع نظر صبر اور تحمل کے رشتے کی بازیافت بھی ہوتی ہے۔

امجد کے دو اور پسندیدہ اشخاص اقبال اور حالی ہیں۔ اقبال پر دو اور حالی پر ایک نظم کلیات میں ہے۔ اقبال ان دو نظموں میں، ایک ایسے مفکر کے طور پر صلۂ حمد کا حق دار ٹھہرتا ہے۔ جس نے قوم کو خوابِ غفلت سے بیدار کیا۔ یہ دونوں نظمیں اقبال کی شخصیت کے ایسے رخ کو سامنے لاتی ہیں جہاں فکر شاعری پر اور فلسفہ رومان اور فطرت پرستی پر چھایا ہوا ہے۔ یہ اقبال کا وہ روپ ہے جہاں انھیں رحمۃ اللہ علیہ تو کہا جا سکتا ہے لیکن رمزِ آغازِ محبت اور دزدیدہ نگاہی کا مشاق اقبال اپنی جھلک نہیں دکھا پاتا۔ یہ اقبال کو فاصلے اور عقیدت سے دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ یہاں تک کہ اقبال کے کلام کی عظمت کی اساس بھی اس کی فکر کو قرار دیا گیا ہے:

عریاں تری نگاہ میں اسرارِ کن فکاں
مضمر ترے ضمیر میں تقدیرِ کائنات
دنیا کا ایک شاعرِ اعظم کہیں جسے
اسلام کی کچھار کا ضیغم کہیں جسے

....

جس کے شعروں کا نقطہ نقطہ ہے
لیے قرآن کے نکاتِ اقبال
راہِ اسلام کو سمجھتا ہے وہ جو واحد رہِ نجاتِ اقبال

یہ نظمیں مجید امجد کے ابتدائی دور کی تخلیق ہیں۔ یہی عقیدتی رنگ حالی پر لکھی گئی نظم میں بھی موجود ہے۔ یہ نظم تمام شخصیات پر لکھی گئی نظموں سے طویل ہے۔ یہ حالی کے صد سالہ جشن پر لکھی گئی کیونکہ یہ وضاحت نظم میں موجود ہے۔ قیاس ہے کہ کسی جلسے میں پڑھی گئی ہوگی۔ یہاں بھی

عقیدت مندی کے رنگوں سے ابھرنے والی تصویر مولانا حالی کی ہے جو مسدس لکھتا ہے۔ ماؤں، بہنوں اور بیوں کو اصلاح کی خشکیت کی طرف راغب کرتا ہے اور اس مصرعے کو Disown کرتا ہوا نظر آتا ہے کہ ''رکھی ہے آج لذتِ زخمِ جگر کہاں'' غزال تو دور رہے غزل بھی دامن چھڑاتا نظر آتا ہے۔ نظم پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ حالی کو اصلاح پسندی سے وہ بری طرح متاثر ہیں لیکن اس اصلاح پسندی سے اثر پذیری کو کوئی عملی صورت اس (امجد) کے کلام میں نہیں دکھائی دیتی۔

حالی اس نظم میں نئے زمانے کے نقیب کے طور پر ابھرتا ہے۔ کسی جگہ اُسے اسرارِ معارف کا محیطِ بے کراں، کہیں معلمِ مکتب، اخلاقِ ملت اور کہیں حریمِ قدس کا مطربِ شیریں زباں قرار دیا گیا ہے:

ع وہ حالی چھوڑ کر جس نے کہاں نے کہانی بلبل وگل کی

ع وہ حالی جو سوتوں کو جگانے کے لیے آیا

ع خدا کے نام کا ڈنکا بجانے کے لیے آیا

ع وہی حالی جو ارشاد و ہدایت کے لیے آیا

ع وہ مصلح جو فلاحِ ملک وملت کے لیے آیا

پوری نظم میں ''مصلح'' حالی، اصلاح اور فلاح کے مدعی کے طور پر مسدس لکھتا ہوا نظر آتا ہے:

حضرت سید منظور حسین شاہ نقوی کے حوالے سے مجھے اپنے اس عجز کا اعتراف ہے کہ میں اُن کی سوانح، شخصیت اور کارناموں کے علاوہ امجد اور ان کے درمیان تعلقات کی نوعیت سے واقف نہیں ہوں لیکن نظم سے جو تعلق ان دونوں میں ابھرتا ہے وہ عقیدت اور محبت کا ہے۔ شاہ صاحب کی شخصیت مجید امجد کے لیے انسانی حوالوں سے ہی اہم ہے۔ یہ نظم شاہ صاحب کی وفات پر لکھی گئی لیکن اس مرثیے کے حزن کی بجائے ان اقدار پر یقین کی کیفیت سامنے آتی ہے جو سید صاحب کی ذات اور شخصیت کا حصہ تھیں۔ اقدار شخصیات سے متعلق تو ہوتی ہیں لیکن وہ ان کی وفات کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتیں بلکہ وہ ان اقدار کو اپنے ورثے اور خرقے کے طور پر دنیا میں چھوڑ جاتے ہیں۔ مجھے نظم پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ سید صاحب، انسان دوست صوفی اور بزرگ تھے اور امجد سے تعلق خاطر کا بنیادی حوالہ یہی ہے۔ محبت ایک بنیادی انسانی قدر ہے جو انسان کو کئی

زندگیاں بخشتی ہے اور وہ اسے لوگوں میں بانٹتا چلا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ اس فرد کی موت کے بعد بھی ان اقدار کی خوشبو باقی رہتی ہے۔ اس کے علاوہ انہی اقدار کے وسیلے سے اس فرد سے لوگوں کی محبت کو بھی ثبات اور دوام حاصل ہو جاتا ہے:

میں نے دیکھا

اس نے اپنی اس اک عمر میں جتنی زندگیاں پائی تھیں

آج اس کی میت کے ساتھ نہیں تھیں

وہ تو اب بھی سب کی سب اس دنیا میں ہیں

جو بھی چاہے ان کو چن لے اور آنکھوں سے لگا لے

ان لائنوں میں ان سچائیوں کی بات کی گئی ہے جو ہر شخص کا مقدر بن سکتی ہیں۔ ان پر کسی کی اجارہ داری نہیں، یہ صوفی اور 'ملا' کا فرق ہے۔ یہاں برتری اور فضیلت کے حوالے نہیں بلکہ برابری کی بات کی گئی ہے۔

''قبلا خاں'' وہ تاریخی کردار ہے جس پر کالرج نے بھی نظم لکھی۔ یہ چنگیز خاں کا پوتا تھا۔ امجد نے اس پر جو نظم لکھی اس میں پہلے دو تہذیبوں کی آویزش کا ذکر ہے:

دور دور تک سونا اگلتی دھرتی کا پھیلاؤ

جس کے چاروں اور فصیلیں، گنبد اور منارے

باغ ___ جو ہنستی آب جوؤں کی چنچلتا سے چمکیں

اور اس کے بعد دوسرا منظر ___

سبز چٹانوں کے سینوں میں گہرے بھیانک غار

ہیبت ناک مقام

رچی بسی پاکیزگیوں کا ایک فسونِ دوام

جیسے ڈھلتے چاند کی پیلی چھایا میں گھل جائیں

ان دونوں مناظر کی آویزش سے آگاہ قبلا خاں امجد کی دل پسند ہستی کے طور پر یوں سامنے آتا ہے:

یہی ہے وہ ہنگامۂ صوت و سنگ و خروشِ دریا

جس کے روپ میں قبلا خاں کے کانوں سے ٹکرائیں

گزرے بلوانوں کی صدائیں
جنگ کے نقارے کی دھم دھم

''منٹو اور مصطفیٰ زیدی'' اس کے ہم عصر ہیں۔ زیدی سے دوستی کا تعلق ہے اور نظم میں ایک جذباتی کیفیت بار بار ابھرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ نظم زیدی کی وفات پر لکھی گئی جبکہ منٹو پر لکھی جانے والی نظم کی صورت دوسری ہے۔ یہ منٹو کی زندگی میں لکھی گئی اور اس میں حقیقت نگاری پورے تخلیقی حسن کے ساتھ موجود ہے۔

نظم ''منٹو'' خود منٹو کی فرمائش پر لکھی گئی۔ رسالہ ''قند'' کے مجید امجد نمبر میں اس خط کا عکس موجود ہے جو منٹو نے مجید امجد کو نظم کی فرمائش کے لیے لکھا۔ اسرار زیدی کے مطابق مجید امجد نے ایک اور نظم لکھ کر بھیجی جو منٹو کو پسند نہ آئی۔ یہ بات ابھی تک تحقیق طلب ہے، ممکن ہے کہ امجد نے جس طرح حالی اور اقبال پر نظمیں لکھیں، اسی طرح کی کوئی نظم منٹو کو بھی لکھ بھیجی ہو جسے منٹو کی علامت پسندی نے قبول کرنے سے انکار کر دیا ہو

اس نظم میں جو منٹو موجود ہے وہ معاشرے کی منافقت کو اپنی کہانیوں کا موضوع بناتا ہے۔ لوگوں کی دہری شخصیت کو سامنے لاتا ہے جو اپنی کمزوریاں چھپاتا ہے نہ دوسروں کی برائیوں پر پردہ ڈالتا ہے۔ یہ نظم منٹو کا لفظی پورٹریٹ کہلانے کی حق دار ہے۔

منٹو کی بلانوشی اور پھر اس بلانوشی کے ساتھ آگہی کا وہ پرانا تصور، معاشرے کے تضادات کی روشنی میں لانا خود کو پارسا کہلوانے والوں کا گھناؤنا اور مکروہ چہرہ سامنے لانا اور راندہ درگاہ لوگوں کے اندر حسن اور انسانیت کی دریافت یہ سب باتیں ان مصرعوں میں یوں شامل ہو گئی ہیں:

جب وہ خالی بوتل پھینک کے کہتا ہے:
''دنیا تیرا حسن یہی بدصورتی ہے''

اس کے بعد لوگوں کا ردِ عمل منٹو کی کہانیوں پر مقدمے، نیکوکاروں کی گواہیاں، کہانیوں میں موجود اپنی مکروہ شکلوں کو دیکھ کر ہذیانی کیفیات:

دنیا اس کو گھورتی ہے
کون ہے یہ جس نے اپنی بہکی بہکی سانسوں کا جال
بامِ زماں پہ پھینکا ہے!

اپنی روحوں کے عفریت کدوں میں انھیں منٹو کی موجودگی ناگوار گزرتی ہے تو وہ منٹو کی جرأت کو گستاخی کہہ کر "تاخ تراخ" پر اُتر آتے ہیں۔

خالی بوتل پھینک کر حسن اور بدصورتی میں امتیاز کرنے والا، بامِ زماں پر بہکی سانسوں کا جال پھینکنے والا، روحوں کے عفریت کدے میں بے دریغ چلے جانے والا اور ان سب چیزوں کو بر فیلی اور غیر جذباتی عینک لگا کر دیکھنے والا منٹو امجد کا پسندیدہ شخص ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ امجد اور منٹو کے تعلقات دوستی کے دائرے میں بھی نہیں آتے بلکہ یہ ایک تخلیق کار کے بارے میں وسیع اور عمیق مشاہدہ ہے جو منٹو پر لکھی گئی خوبصورت نظم میں ڈھل گیا ہے۔

دوسرا اہم عصر مصطفیٰ زیدی بھی منٹو کی طرح مصلحین کی درگاہ کا راندہ کردار ہے۔ یہ ایک پڑھا لکھا حساس شاعر تھا جس کی زندگی کے مختلف واقعات نے اسے کئی طرح کے نفسیاتی عوارض میں مبتلا کر دیا تھا۔ اس نے زندگی میں کراہتوں اور غلاظتوں کے ساتھ ساتھ خوبصورتی اور دلکشی کو بھی دیکھا تھا۔ اس کی ذہانت اور طباعی آزادی کی خواہش اور معاشرتی جبر کے درمیان اس کے لیے سوہانِ روح بن گئی۔ اس کی بے راہ روی کی سرگوشیاں شہر کی دیواروں کو کالا کر گئیں۔ آخر کار رومان اور انقلاب کے امتزاج سے زندگی کی نئی تعبیر کے خواہاں اس شخص نے چار دفعہ کی ناکام کوشش کے بعد پانچویں دفعہ اپنے ہاتھوں زہر کا پیالہ پی لینے میں کامیابی حاصل کر لی۔

امجد کی نظم ان دونوں کے درمیان موجود قلبی تعلق کا سراغ دیتی ہے۔ دورانِ ملازمت زیدی ساہیوال میں بھی تعینات رہا ہے۔ یہ نظم زیدی کی موت پر لکھی گئی ہے اور اپنے اندر ایک درد بھری کیفیت رکھتی ہے۔ زیدی کی الجھی ہوئی شخصیت ہر وقت سوچوں میں غلطاں اور پریشاں اور اپنی بقا کے استعارے اپنی صدا میں تلاش کرتی نظر آتی ہے۔ خیالی دنیا بسانے والے اس شخص سے اب کس طرح یہ پوچھنا ممکن رہا ہے کہ:

تو نے اپنے غموں کے غم میں خیالوں کے جو ابد ڈھونڈے تھے
کیا وہ سب اس مٹی سے باہر تھے
جس مٹی کو تیرے ذہن نے اپنے وجود سے جھٹک دیا تھا

میں نے اوپر لکھا ہے کہ زیدی کی شخصیت اس خلا کو پاٹتے ہوئے کہیں کھو گئی ہے جو آزادی کی خواہش اور معاشرتی جبر کے درمیان موجود ہے۔ امجد نے بھی اسی طرف اشارہ کیا ہے:

کون بتائے، کس دنیا کے کن ظلموں نے لوٹ لیں ۔۔۔۔

سدا چمکنے والی تیری دو مشفق آنکھیں اور تیرا اُنس بھرا وہ چہرہ

اور وہ ذہن کہ جس کے طوفانوں میں تو نے عمر بسر کی، موت کے ساحل تک

یہ نہ صرف ایک دوست کی موت کا دکھ ہے بلکہ یہ احساس بھی بین السطور موجود ہے کہ ایک تخلیق کار اور لفظوں کے تیشے سے تخلیق کی شیریں مہر نکالنے والے کی موت ایک معاشرتی المیہ بھی ہے جسے زمانہ عرصے تک یاد رکھے گا:

صدیوں تک بھیگی پلکوں سے دنیا چنے گی

موت کے ساحل پر بکھرے ہوئے روشن ذرے تیری صداؤں کے!

حوا کی بیٹیوں کے لیے لکھی گئی نظموں میں ایک نظم فلمی اداکارہ نرگس پر اسی عنوان سے، ایک نظم نبیلہ کیانی کے لیے اور ایک شالاط کے لیے ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون ''مجید امجد کی داستانِ محبت'' میں شالاط کے لیے لکھی گئی ان چار نظموں کے علاوہ کچھ اور نظموں اور غزلوں کے اشعار میں شالاط اور کچھ دیگر چہروں کو دیکھا اور دکھایا ہے لیکن یہ سب کچھ ایمائیت سے بھرپور اور بین السطور ہے۔ میں نے صرف واضح انداز میں ایک چہرے کی رہنمائی کرنے والی نظموں کو لیا ہے۔

نرگس تقسیمِ ملک سے ذرا پہلے فلمی دنیا میں داخل ہوئی۔ اس دور میں مخصوص ثقافتی پابندیوں کی وجہ سے صنفِ نازک کی خوبصورتی کا نظارہ کرنے اور عشق میں آہیں بھرنے کے لیے لوگ سینما کی طرف رخ کرتے تھے۔ اچھے اچھے خاندانی لوگ فلمی اداکاراؤں کے لیے اپنے بزرگوں کی طرف سے وصول ہونے والے عاق ناموں کو اپنے عشق کے درجہ کی بلندی سمجھتے تھے۔ نوجوان لڑکے گھروں سے مختلف اداکاراؤں کے عشق میں نکلتے اور سٹوڈیوز کی خاک چھانتے۔ نسبتاً کم تعداد میں سہی لیکن کچھ یہی حال لڑکیوں کا بھی تھا۔ ۵۰ء، ۶۰ء کی دہائیوں میں نرگس نے اپنی خوبصورت اداکاری سے پاک و ہند کے فلم بین طبقہ کو مسحور کر رکھا تھا۔ منٹو کے ایک مضمون ''گنجے فرشتے'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بمبئی کی مشہور طوائف جدن بائی کی بیٹی تھی۔

آواز اور جسم کی وجہ سے ماں کی طرف سے وراثت میں ملنے والا پیشہ اس کے لیے موزوں نہ تھا۔ اس لیے اسے اداکاری کے لیے خاص طور پر تربیت دی گئی۔ اس کی چھوٹی چھوٹی

آنکھوں کی رعایت سے منٹواس کے نام کواسم بامسمیٰ قرار دیتا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ نرگس نے اداکاری میں جو جوہر دکھائے وہ منٹو کو تو متاثر نہ کر سکے لیکن پاک و ہند میں اس کی خوبصورتی اور فن کے مداحوں کی کمی نہ تھی۔ امجد بھی ان میں سے ایک ہیں۔

مجید امجد اُسے روز ایک نئے بہروپ میں دیکھ کر حیرانگی اور حسرت کا اظہار کرتا ہے۔ یہ معصوم حیرانگی ہے، روپ بہروپ بدلنے اور روزانہ ایک نیا صنم خانہ آہنگ ایجاد کرنے پر، اگرچہ بادی النظر میں نظم سے ابھرنے والا تاثر امجد کی قلبی واردات کا سراغ دیتا ہے:

ایکٹرس! روپ کی رانی، تجھے معلوم نہیں
کس طرح تیرے خیالوں کے بھنور میں جی کر
کن تمناؤں کا تلخابۂ نوشیں پی کر
میں نے اک عمر ترے ناچتے سایوں کی پرستش کی ہے

لیکن اگر ذرا سا غور کیا جائے تو امجد یہاں ژنگ کے اجتماعی مرد کی تصویر بنا ہوا ہے۔ وہ اپنے طبقے کی خاص نفسی کیفیت اور واردات کو تخلیقی رنگ میں ڈھال رہا ہے۔ اگلے سارے حصوں میں صرف یہ خواہش انگڑائیاں لیتی نظر آتی ہے کہ کاش محبت ہمیں حاصل ہوتی خواہ اس کی ہمیں کوئی بھی قیمت دینا پڑتی۔ تیری توجہ کے دو لمحوں پر زندگی بھی قربان کی جا سکتی تھی۔ نظم کے آخر میں تو بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ یہ فردِ واحد کی خواہش نہیں بلکہ اس میں ایک پوری نسل کی خواہش کا عکس موجود ہے۔ یہ امجد کی نہیں، اجتماعی فرد کی آواز ہے۔

شالاط کے لیے لکھی گئی نظمیں محبت کے جذبے اور تجربے کا تخلیقی اظہار ہیں۔ وہ ایک جرمن نژاد سیاح تھی جو نگر نگر گھومتی ہڑپہ دیکھنے کی خاطر ساہیوال آئی اور سٹیڈیم ہوٹل میں ٹھہری۔ یہیں مجید امجد کا اس سے تعارف ہوا جو بہت جلد پسندیدگی اور پھر محبت میں بدل گیا۔ شالاط ایک پڑھی لکھی لڑکی تھی، وہ مجید امجد کی علمیت سے بہت متاثر ہوئی۔ مجید امجد نے اپنی بعض نظموں کے انگریزی تراجم اسے سنائے جو اسے بہت پسند آئے اور ایک روایت کے مطابق اس نے ان تراجم کو اپنی زبان میں منتقل کرنے کی خواہش کا اظہار بھی کیا۔ یہ محبت امجد کی زندگی میں ایک تبدیلی لائی اور اس کی چار نظمیں میونخ (۱۹۵۸ء) ریلوے اسٹیشن پر (۶/اگست ۱۹۵۹ء) ایک فوٹو (ستمبر ۱۹۵۹ء) اور ہیولٰی (یکم جنوری ۱۹۶۱ء) اسی تجربے کی یادگار ہیں۔

''میونخ'' متنوع کیفیات کی مظہر ہے لیکن ان کیفیات میں ایک نامیاتی وحدت موجود ہے اور وہ خود شالاط کی ذات ہے۔ باقی سارے حوالے اسی کی وساطت سے نظم میں در آئے ہیں۔ جرمنی کا خوبصورت موسم، وہاں کے لوگوں کے لیے ہمدردی (جنگ میں شکست کے حوالے سے) اس دیس کی خوبصورتی کے لیے پسندیدگی، عورت کا دکھ (خواہ وہ کسی خطے کی ہو) اور پھر شالاط کی محبت ____

نظم جس منظر سے شروع ہوتی ہے وہ کرسمس کا ہے۔ میونخ کا وہ علاقہ جہاں شالاط کا کمرہ ہے، برف کا گرنا، سازوں کا بجنا، موسم کی خوبصورتی، جنگ کی ہزیمتوں کا احساس مٹانے کے لیے قریۂ شراب کے لوگوں کا عزمِ کشیدِ نشاط:

آج اس قریۂ شراب کے لوگ
جن کے رخ پر ہزیمتوں کا عرق
جن کے دل میں جراحتوں کی خراش
ایک عزمِ نشاط جو کے ساتھ
امڈ آئے ہیں مست راہوں پر
باہیں باہوں میں، ہونٹ ہونٹوں پر

نظم کی یہ لائنیں پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ ہر لائن میں موجود کہانی اس نے تاریخ جغرافیے کی کتابوں میں نہیں پڑھی بلکہ خود شالاط کے ہونٹوں سے سنی ہے۔

اگلے حصے میں عورت کے اس دکھ کا احساس ہے جو نانِ جویں کی خاطر اٹھایا جاتا ہے اور یہ شالاط کے حوالے سے امجد پر کھلا ہے۔ سفر کی صعوبتوں کے بعد تخیل کی مدد سے ماں بیٹی کی ملاقات کا مشرقی انداز بہت خوبصورت ہے۔ میرا خیال ہے کہ شالاط کے اطوار اور شخصیت میں مشرقیت ضرور موجود تھی:

''میری شالاط، اے مری شالاط
اے میں قرباں تم آگئیں بیٹی''
سر سے گٹھڑی اتار کر جھک کر
اپنی امی کے پاؤں پڑتی ہے

امجد کے لیے زیادہ دکھ کی بات اس کا قریہ قریہ اور ملک ملک گھوم کر اور دس برس گزار کر بھی کچھ نہ پا سکنا ہے لیکن اس کے فوراً بعد وہ اپنی محبت کو اس کے تمام سفر کا حاصل قرار دیتا ہے لیکن اُسے اس بات کا یقین نہیں کہ اس قدر گہری محبت کو وہ سمجھ بھی پائے گی یا نہیں:

بزمِ دوراں سے کیا ملا اس کو
سیپ کی چوڑیاں، ملایا سے
کینچلی چین کے اک اژدر کی
ٹھیکری اک منجو دارو کی
ایک نازک بیاض پر، مرا نام
کون سمجھے گا اس پہیلی کو؟

اس کے فوراً بعد وہ مقام آجاتا ہے جہاں محبت زمین اور فاصلوں کی قید سے آزاد ہو جاتی ہے۔ دل شہرِ میونخ بن جاتی ہے۔ جہاں برف گرتی ہے اور ساز بجتے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے برف گرنے کے اسی تجربے کو امجد کی بعد کی شاعری میں موجود امیجز میں بھی تلاش کیا ہے۔ (بحوالہ مجید امجد کی داستانِ محبت) یہاں محبت شعلۂ براں نہیں بلکہ شانتی اور سکون کا وسیلہ بن جاتی ہے:

فاصلوں کی کمند سے آزاد
میرا دل ہے کہ شہر میونخ ہے
چار سو، جس طرف کوئی دیکھے
برف گرتی ہے ساز بجتے ہیں

اسی سلسلے کی اگلی نظم ''ریلوے سٹیشن پر'' ہے۔ ڈاکٹر محمد امین نے ''انشعاب'' شمارہ ۱۱، ۱۲/ نومبر، دسمبر ۱۹۹۱ء میں اپنے مضمون ''مجید امجد کی نظمیں'' میں اس نظم کا پس منظر بیان کرتے ہوئے اسے جھنگ کے ریلوے اسٹیشن پر ایک طوائف کو کشیدِ لذت و سرور کے بغیر رخصت کرنے کے واقعے سے منسوب کیا ہے:

''چنانچہ سارا دن کسی مناسب جگہ کی تلاش میں گزر گیا اور شام ہوگئی۔ شام کو رقاصہ نے رخصت چاہی، تمام دوست اسے ریلوے اسٹیشن پر الوداع کہنے کے لیے آئے۔ سب گاڑی کے انتظار میں کھڑے تھے کہ اس رقاصہ نے آہنی جنگلے کے پاس عقیق کے

درخت سے پتہ توڑا اور اسے مسل ڈالا۔ رقاصہ تو رخصت ہوگئی لیکن اس کی یہ حرکت مجید امجد کے دل پر نقش ہوگئی اور بہت عرصے بعد انھوں نے اسے موضوعِ نظم بنایا۔"

لیکن انشعاب کے اگلے ہی شمارے میں ناصر شہزاد نے انتہائی سخت لہجے میں ڈاکٹر محمد امین کی اسی بات کو رد کرنے کی کوشش کی:

"برگِ عقیق کو مسلنے والا واقعہ جرمن ٹورسٹ دوشیزہ شالاط کے قصے کے ساتھ ہی مربوط ہے اور ساہیوال ریلوے اسٹیشن کے باہر جہاں چوکور گراؤنڈ میں فوارہ لگا ہوا ہے، اب بھی عقیق کے پودے موجود ہیں۔ یہ سب باتیں محمد امین کے عنفوانِ شباب میں پہنچنے سے بہت پہلے کی ہیں اور انھوں نے ہم دوستوں سے سن رکھی ہیں، خدارا وہ ان سب باتوں کو اپنے صحیح سیاق و سباق کے ساتھ پیش کیا کریں۔" (ناصر شہزاد، مدیر انشعاب جاوید اختر بھٹی کے نام خط مشمولہ انشعاب، ستمبر اکتوبر ۱۹۹۲ء)

میرے لیے بوجوہ ڈاکٹر امین صاحب کے بیان کردہ پس منظر کو قبول کرنا مشکل ہے کیونکہ اپنے اسی مضمون کے آخر میں وہ اپنے سارے استدلال اور کہانی کو صرف ایک فقرے سے مشکوک کر دیتے ہیں۔ جب وہ یہ لکھتے ہیں کہ یہ واقعہ شالاط کے حوالے سے بھی امجد کو پیش آیا تھا۔ نظم میں وداع اور چھوڑنے کی جس کیفیت یا احساس کا اظہار ملتا ہے، وہ بتا رہا ہے کہ بچھڑنے والی ہستی سے تعلقِ خاطر محض رسمی نہیں بلکہ دل کی گہرائیوں میں اتری کوئی نسبت ہے۔ دوسرے یہ کہ نظم کے لہجے میں جو شدت پائی جاتی ہے وہ بھی غماز ہے کہ تجربہ تازہ ہے۔ یہ نظم شالاط کے ساہیوال سے چلے جانے کے فوراً بعد کی تخلیق ہے۔

کوئی عزیز ہستی (شالاط) ہے جس نے برگِ عقیق کو توڑا، بے خیالی میں اور خاص تہذیبی پس منظر سے ناواقف ہونے اور اس عمل سے امجد کے دل پر پڑنے والے اثر سے بے نیاز ہو کر اسے مسل ڈالا ہے۔ یہی لمحہ شاعر کی زندگی میں ٹھہر گیا ہے۔ ہمیشہ کے لیے اور وہ ان ہاتھوں میں عقیق کی بجائے خود کو محسوس کرنے لگا ہے اور یہ کیفیت زمانی قیود سے آزاد ہو کر ساری زندگی پر محیط ہوگئی ہے۔ نظم کے آخر میں انتظار کی حالت کا اظہار ملتا ہے۔ ایک ایسا بے فیض انتظار جو عمر بھر کے لیے ہے۔ یہ جانتے ہوئے کہ بے ثمر ہے پھر بھی ہے:

لوٹ کر پھر نہ آنے والوں کی

منتظر منتظر چراغ بکف
وقت کے جھکڑوں سے کھیلتی ہیں
اسی برگِ دریدہ جاں کی طرح

شالاط کے حوالے سے اگلی نظم ''ایک فوٹو'' تب لکھی گئی جب اس نے میونخ سے امجد صاحب کو ساہیوال اور ہڑپہ میں اتاری گئی تصاویر ارسال کیں۔ یہ تصاویر امجد کی وفات پر شالاط کے خطوط کے ہمراہ جاوید قریشی نے ایک لفافے میں محفوظ کرلیں۔ عبدالرشید اور کچھ اور ہاتھوں سے ہوتا ہوا جب یہ لفافہ خواجہ محمد زکریا صاحب تک پہنچا تو تصاویر اور خطوط سے خالی تھا۔

انہی تصویروں میں سے ایک تصویر اس نظم کا محرک بنتی ہے۔ اگرچہ وہ تصویر سامنے نہیں لیکن نظم کی سطروں سے جو امیجز ابھرتے ہیں وہ اس خاص تصویر کی خوبصورت لفظی تصاویر ہیں۔ ایک منظر کے مختلف انداز اور زاویے امجد کے ذاتی تاثر کے ساتھ قرطاس پر بکھر گئے ہیں:

لے کر نیلم جڑے تھال میں نیل کمل کے پھول
کسی شردھا سے کھڑا ہے تیرے چرنوں کے نزدیک
ٹھہری ٹھہری، گہری جھیل کا شیتل شیتل جل
تیلی پیچاں بیلڑیوں کے جھرمٹ کے اوجھل
جھیل کنارے تو بیٹھی ہے اپنے آپ میں گم

اس کے بعد اس منظر میں خود شاعر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ وہ اپنا، اپنے وطن، گھر اور اضطراب کا شالاط اور اس کی سرزمین اور شانتی سے تقابل کرتا ہے۔ نیر بہاتی چاہ اور بے آواز میں آتی سانس کے امیجز شاعر کی اضطراب کی حالت کو سامنے لاتے ہیں:

نیلی جھیل، سجیلے پھول، البیلی رُت اور تو
ایک تری یہ بھیجی ہوئی رنگیں تصویر اور میں
روشن کمرہ، جگمگ یادیں، نیر بہاتی چاہ
باہر کالی رات کی ساکت جھیل، سیاہ اتھاہ
ایک کنارے جیون کی رفتار رُتوں کے سنگ
تیرا سہانا دیس، برستی برف، کھنکتے ساز

ایک کنارے امرت پیتے، جیتے جگنوں کی اوٹ
میری آخری سانس کی دھیمی بے آواز آواز

اس سلسلے کی آخری واضح نظم ''ہیولیٰ'' ہے۔ یہ ۱۹۶۱ء میں سالِ نو کے آغاز پر لکھی گئی۔ اس میں معانی کی دو سطحیں موجود ہیں۔ ایک سطح پر جو منظر ابھرتا ہے وہ شالاط کی برف برف سرزمین کا ہے، دوسرا حوالہ خود امجد کے دل کا ہے:

زرد سورج، سیم گوں میداں، رپہلی سیڑھیاں
سیڑھیوں کی موج اندر موج ڈھلوانوں پہ چہرے ---- چتر --- چتر
سیڑھیوں پر سو قرِ قوس آئینوں کی اوٹ --- اوٹ ---
منتظر نظروں کی دنیا عکس --- عکس ---
کتنے رنگوں سے جو زیبِ دامنِ احساس تھے
بھر گئے تھے گل بداماں راستے
جانے کس کے واسطے ---

شالاط کی سرزمین بھی اس کے واسطے اس قدر رنگین اور خوبصورت ہو سکتی تھی اور خود امجد کے دل کی دھرتی بھی۔ جس میں وہ روشن سیڑھیوں اور گل بداماں راستوں سے ہوتی اتر آئی تھی۔

اس نظم کے امیجز اور سنِ تخلیق کو نظر میں رکھیں تو امجد کے ہاں محبت کے حوالے سے اس ٹھہراؤ کو دیکھا جا سکتا ہے جن کے یہ امیجز مظہر ہیں۔ اس کے ہاں محبت شعلہ تو کبھی بھی نہ تھی۔ بس ایک سلگتا سا احساس تھی جواب برف میں دفن ہو گیا۔ اس برف کو دور دیس سے (شالاط کے وطن یا اپنے دل سے) آتی صدا جو سلگتی چاہتوں کی امین تھی، لمحے بھر کو اور تھوڑا سا اضطراب کر دیتی ہے اور پھر یہ اضطراب بھی اس سوال میں تبدیل ہو جاتا ہے:

میں کہاں تھا، کچھ بتا اے دل کی لو پہ ناچتی ناگفتہ نظم

''اُس دن برفیلی تیز ہوا میں ---'' نبیلہ کیانی کے لیے لکھی گئی نظم ہے۔ سائیکل پر گھومتی یہ کم عمر معصوم لڑکی ان بچوں میں ایک تھی جو اپنی عمر سے بڑی سوچ کے حامل ہوتے ہیں۔ ''وقت سے پہلے بڑھاپا سر پر اوڑھ کر تتلی بن کر اڑنے کی بجائے سوچ میں ڈوبے رہتے ہیں۔ یہ وہ نسل ہے جو آگہی کے عذاب کو وقت سے پہلے ہی جھیلنے کے لیے خود کو تیار پاتی ہے۔ یہ بچے دو طرح

کے ہوتے ہیں جو زندگی کے پردے کے پیچھے چھپی ماورائی حقیقت تک رسائی کے شوق میں زندگی کی کتاب کے سارے اوراق ایک ہی لمحے میں پڑھ لینے کی آرزو رکھتے ہیں اور جوانی کے مخصوص خوابوں، رومان اور رویوں کو مابعد الطبیعیاتی سوالوں کے جواب ڈھونڈنے میں گروی رکھ کر چھوڑتے ہیں جیسے آنس معین وغیرہ۔ دوسری قسم کے بچے وہ ہوتے ہیں جو زندگی کے ظاہر میں موجود منافقت، دہرے پن، تذلیل، بدصورتی، ناانصافی اور دیگر الجھاووں کو حیرت اور سوالیہ نظروں سے دیکھتے ہیں۔ نبیلہ کا تعلق دوسری قسم سے ہے۔ وہ اپنی ذہانت اور گھر کے ماحول کی وجہ سے کم عمری میں ہی زندگی کے تضادات کو حیرانگی سے دیکھنے کی اہل ہو جاتی ہے۔ گڑیا اپنی آنکھوں سے شہر کو دیکھنے لگتی ہے۔ سائیکل چلاتی وہ ننھی لڑکی جب اس صاحبِ علم و ہنر کو حصولِ رزق کی خاطر زندگی کے پتھر کوٹتے دیکھتی ہے تو اس کے لبوں پر یہ سوال ابھرتا ہے:

''آپ ایسے لوگوں کو بھی روز یہاں پتھر ڈھونے پڑتے ہیں، روٹی کے ٹکڑے کی خاطر۔''

اس سوال میں سماجی رویوں کے خلاف جو بغاوت موجود ہے وہ شاعر کو حیران کر دیتی ہے:

اور اس دن میں نے اپنے دل میں سوچا تھا
کیا شہر ہے یہ بھی، ایسی ایسی باغی روحیں بھی اس میں بستی ہیں

وہ اس باغی روح سے امید باندھتا ہے کہ وہ زندگی کی کراہتوں کو تبدیل کرنے کے اس سفر میں قبیلے کی رفیق ہو گی لیکن پیچھے مڑ کر دیکھتا ہے تو اسے غائب پاتا ہے۔ وہ جان لیتا ہے کہ دلاسہ دینے والی ننھی ساتھی اب خود زندگی کی بے فیض مصروفیت میں خود کو گم کر بیٹھی ہے اور وہ خود بھی ابھی تک اسی سلسلۂ زنجیر میں جکڑا ہوا ہے:

''لیکن جانے تم اب کہاں ہو، اے ری گول مٹول، سیانی گڑیا
بٹی! شاید تم تو کہیں کسی دہلیز پہ دو منقوط گلابی گال آنکھوں سے لگا کر
نئی سفید جرابوں والے کسی کے ننھے سے پیروں میں گاگرلی کے
تسمے کسنے بیٹھ گئیں۔۔۔اور
یہاں ادھر اب، ساتھ ساتھ جڑے ہوئے میزوں کی اک لمبی
پٹڑی بچھ بھی چکی ہے، حدِ زمیں تک ظلم کے ٹھیلے روز اس

پٹڑی پر،

بے بس زندگیوں کو دور افق کے گڑھے میں ڈھونے آتے ہیں''

زندگی کی بدصورتی اور عدم توازن کا تسلسل اُسے مایوس نہیں کرتا اور عمر کے چھٹے دہے میں بھی اُسے آنے والے اچھے دنوں کی آس ہے اور ان کے آنے کا یقین:

عمروں کی گنتی کے چھٹے دہے پر

اس دنیا کا رستہ دیکھ رہا ہوں جس میں تمھارے نازک دل کی

مقدس سچائی کا حوالہ بھی تھا

جانے پھر تم کب گزرو گی ادھر سے ---اُس دنیا کو ساتھ لیے

ان سطروں میں نبیلہ کیانی اس نسل کی نمائندہ اور علامت بن کر سامنے آتی ہے جو زندگی کے موجودہ صفحے پر لکھی ہوئی بدصورت عبارت اور جھوٹ کو مٹا کر عدل، انصاف، خوبصورتی اور سچائی رقم کرنا چاہتی ہے۔

مضمون میں جن شخصیات کا ذکر کیا گیا امجد کا ان سے عقیدت، محبت، شفقت اور دوستی کا رشتہ ہے۔ ان سب چیزوں کا ذو اضعاف اقل پسندیدگی ہے۔ اس لیے یہ سب لوگ امجد کے پسندیدہ لوگ ہیں۔

[اوراق، سال نامہ، ۱۹۹۳ء]

خواجہ فریدؒ کی شعری جمالیات

(تفہیم اور استحسان۔ چند سوالات)

برصغیر پاک و ہند میں یہاں (اس خطے) کی قدیم اور جدید زبانوں کے ساتھ ماقبل نو آبادیاتی (آریائی عہد، سلاطین دہلی اور مغل دربار) اور نو آبادیاتی ادوار میں عجیب وضع کا سلوک روا رکھا گیا اور اب مابعد نو آبادیاتی دور میں بھی ہم لوگ اسی وضع قدیم کے ساتھ پوری ایمانداری کے ساتھ نباہ کئے جا رہے ہیں۔ ماقبل نو آبادتی دور کے آریائی مزاج نے یہاں کی قدیم زبانوں کے ساتھ مخاصمت کا رشتہ قائم کر کے اپنی تقدیس کا جواز پیدا کیا لیکن اس کے ردعمل میں اپ بھرنشیں اور پراکرتیں وجود میں آئیں۔ سلاطین دہلی اور مغل دربار کی فارسی زبان کی سرپرستی نے ان اپ بھرنشوں اور پراکرتوں کو ہند کی جدید زبانوں کی شکلیں عطا کیں جن میں اُردو، ہندی، تلگو، ملیالم، بنگالی، پنجابی، سندھی، سرائیکی اور دیگر علاقوں سے تعلق رکھنے والی زبانوں کو شامل کیا جا سکتا ہے۔ نو آبادتی عہد میں پہلے تو ان نئی زبانوں کی سرپرستی اس طور پر کی گئی کہ یہ فارسی کی حریف ثابت ہو کر اسے دیس نکالا دیں اور پھر خود ان زبانوں کے درمیان بھی رقابت اور تعصب کا بیج بونے کا غیر مختتم سلسلہ شروع ہوا جس کا پہلا ثمر اُردو ہندی تنازعے (۱) کی شکل میں سامنے آیا اور بعد میں مختلف علاقوں میں بولی جانے والی مختلف زبانوں نے خود کو ایک دوسرے کا رقیب سمجھا۔ یوں سب سے زیادہ فائدہ انگریزی زبان کو ہوا جو آج بھی اس ملک میں صاحبی اور حاکمیت کا ایک ذریعہ سمجھی جاتی ہے۔ مابعد نو آبادیاتی زمانے کے اپنے رنگ ہیں۔ آزادی اور تقسیم کے بعد پاکستان میں پہلے تو اُردو کو واحد قومی زبان قرار دیکر اسے دیگر پاکستانی زبانوں کا حریف قرار دیا گیا اور اُردو کے علاوہ باقی زبانوں کو علاقائی زبانوں کے اقلیتی زمرے میں ڈال دیا گیا حالانکہ یہ سارے رنگ مل کر قومی

زبانوں کی قوس قزح تشکیل دے سکتے تھے۔اس طرح دو اڑھائی ہزار سال کے اس عمل میں اس خطے میں بولی جانے والی عوام کی زبانیں اور ان کے تخلیق کار اس توجہ سے محروم رہے جو توجہ کسی نہ کسی طرح اشرافیہ سے تعلق کی بنا پر مختلف ادوار میں دربار سے تعلق رکھنے والی زبانوں کو حاصل رہی۔ان زبانوں کی زندگی اور حسن ان کے بولنے والوں کے خلوص اور ان زبانوں کے تخلیق کاروں کی تخلیقی دیوانگی (جسے دور حاضر میں مشل فوکو نے اپنی کتاب Madness and Civilization میں تخلیق کار کا سب سے بڑا سرمایہ قرار دیا ہے) کے مرہون منت ہیں۔

برصغیر پاک وہند میں شعروادب اور نقدواستحسان کا سلسلہ نوآبادتی دور میں اُردو زبان کے دائرے میں شروع ہوا۔اردو کے اولین ناقدین تذکرہ نویس تھے۔جنہوں نے اُردو غزل کی شعریات کو مدنظر رکھتے ہوئے نقدواستحسان کے اصول وضوابط اور قواعد منضبط کئے۔حالی سے جدید انداز نقد شروع ہوا تو تنقید کی شعریات تو اخلاقیات کے دائرے کی پابند ہوگئی (۲) لیکن شعری جمالیات نے ایک اور رنگ اور آہنگ اختیار کیا۔اقبال جیسے بڑے تخلیق کار اور ترقی پسند تحریک کی فعالیت اور مضبوط روایت نے نئی شعرح جمالیات کو تشکیل دیا۔اس کے ساتھ ایک نئی تنقیدی بوطیقا بھی جنم لیتی ہوئی نظر آتی ہے جو معاشرے اور تخلیق کار کے درمیان ایک نئے تعلق کی دریافت تھی لیکن یہ نئی تنقیدی بوطیقا ان اُردو، ہندی اور کچھ دیگر بڑی زبانوں جدید ادب اور جدید تخلیق کاروں کی تفہیم اور استحسان سے ہی اپنی دلچسپی ظاہر کر سکی۔

اُردو اور ہندی یا پاک وہند کی دیگر زبانوں میں تخلیق ہونے والے اس ادب کے متوازی اتنی ہی قدیم ایک اور شعری اور ادبی روایت بھی ہمارے ہاں موجود رہی ہے جو بابا فرید سے لیکر خواجہ فرید تک پھیلی ہوئی ہے۔اس روایت کی ایک اور شکل کبیر سے نظیر (۳) تک عوام کے ساتھ جرت اور تعلق کا ایک نیا نغمہ الاپتی ہوئی نظر آتی ہے۔یہ وہ روایت ہے جس کی تفہیم اور استحان کے لئے نہ تو کوئی بڑی تنقیدی روایت بن سکی اور نہ ہی اس دور کی تنقیدی روایت کے پاس وہ بصیرت نظر آتی ہے جو اس بڑے تخلیقی سرمائے کو اس کے درست سیاق وسباق میں سمجھ اور سمجھا سکے یا پھر اس کے نقد واستحسان کا حق ادا کر سکے۔

اصل بات یہ ہے کہ اس شعری دھارے کی طرف جن ناقدین نے توجہ کی ان کی تنقیدی تربیت جس روایت کے زیر اثر ہوئی تھی وہ صرف اُردو غزل کا ہی استحسان کر سکتی تھی۔اُن کے

تنقیدی سانچوں کی مدد سے بابا فرید سے خواجہ فرید اور کبیر سے لیکر نظیر تک کی تفہیم یا اُن کی ادبی قدر و قیمت کا تعین ممکن نہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ غلام مصطفےٰ خان شیفتہ جب نظیر اکبر آبادی پر قلم اُٹھاتے ہیں تو انہیں ان کا تنقیدی شعور نظیر کے فن کی قدر و قیمت کے تعین سے روک دیتا ہے اور وہ اسے بازاری شاعر اور اس کی بے مثال ولازوال شعری زبان کو سوقیانہ کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ غلام مصطفےٰ خان شیفتہ سے لیکر دورِ حاضر کے ناقدین کی یہ ساری جماعت (چند استثنائی مثالوں کو چھوڑ کر) پاکستانی زبانوں میں تخلیق ہونے والے شعری سرمائے کی درست تنقیدی تناظر میں تحسین کرنے سے قاصر ہے۔

دراصل یہ سارے ناقدین ایک خاص وضع کا تنقیدی مزاج اور مذاق رکھتے ہیں جس نے ان کے لئے ایک خاص وضع کی شعری جمالیات/شعریات متشکل کی ہوئی ہے۔ اس شعری روایت کی تفہیم کے لئے جس ندرت یا جدت یا پھر وضعی قوت کی ضرورت ہے وہ ہمارے ان ناقدین کے پاس نہیں ہے یہی وجہ ہے کہ خواجہ فرید آج بھی اپنے نقاد کے انتظار میں ہے جو نئی وضع شدہ شعریات کی مدد سے فرید کی شعری جمالیات کی توضیح کر سکے۔

فرید کو اس وقت ان ناقدین کی ضرورت نہیں جو اب تک فریدیات پر قلم اُٹھاتے رہے ہیں کیونکہ یہ جن تنقیدی سانچوں کی مدد سے فرید کی شعری جمالیات کو کھولنا چاہتے ہیں ان کی مدد سے ایسا ممکن نہیں۔ اس وقت اس امر کی ضرورت ہے کہ نصر اللہ خان ناصر، حفیظ خان، اشولال اور رفعت عباس جیسے لوگ آگے بڑھیں جو ایک نئی تنقیدی بوطیقا جنم دینے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ ان لوگوں کے لئے رفیق خاور جسکانی کا کام نقشِ کفِ پا کا درجہ رکھتا ہے۔ پاکستانی زبانوں کی تفہیم و تنقید کے لیے ہمیں ان کی شعری جمالیات کو سمجھنا ہوگا (۴) اور اُس نئی تفہیم شدہ شعری جمالیات کی مدد سے ایک نئی تنقیدی بوطیقا جنم لے گی۔ ایک نئی روایت جو قدیم سرمائے کو بہ انداز دگر دا ور درست سیاق و سباق میں سمجھ بھی سکے اور سمجھا بھی سکے اور اس روایت کی تنقیدی تحسین بھی ممکن بنا سکے۔

فرید کی شعری جمالیات پر چند باتیں کرنے سے پہلے ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ شعری جمالیات آخر کیا شے ہے۔ کیا کسی شاعر کی شعری جمالیات محض اس کی فکر کے کسی بھی طرح کے اظہار کا نام ہے اور اس میں اہمیت صرف موضوع کی ہوتی ہے تو پھر اقبال اور حزیں لدھیانوی اور

فیض اور نیاز حیدر میں کیا فرق ہے۔ سچی بات تو یہ ہے کہ نقاد اگر آرنلڈ کی زبان میں کسی ذاتی مغالطے کا اسیر ہو کر اس فرق کو نہ بھی سمجھے تو کوئی مضائقہ نہیں وقت کی قوت اور فیصلہ ادب کی تاریخ میں حزیں لدھیانوی اور نیاز حیدر کا نام حاشیے پر بھی نہیں لکھنے دیتے۔ دوسری بات یہ ہے کہ کیا شعری جمالیات صرف محض اظہار کے حسن کا نام ہے اگر یہ حقیقت ہے تو پھر کروچے اور اس کے مقلد تخلیق کار آج تک فکر سے عاری فن پارہ تخلیق کرنے میں کیونکر کامیاب نہیں ہو سکے۔ اصل بات یوں ہے کہ شعری جمالیات فکر کی قوت اور اظہار کے حسن کی نامیاتی وحدت کا نام ہے۔ ایک ایسا کل جسے کسی بھی تجرباتی عمل سے گزار کر الگ الگ نہ کیا جا سکے بلکہ ان کے امتزاج کے اندا یک ایسا تخلیقی اہتزاز ہوتا ہے جو لانجائنس کے بقول انسانوں کو ارفعیت یا ترفع کی طرف لے جاتا ہے۔ ایک ایسی آگہی جو سرشاری عطا کرے یا پھر ایسی سرشاری جو آگہی عطا کرے۔

فرید کی شعری جمالیات بھی فکر کی توانائی اور اظہار کے حسن کے تال میل سے جنم لیتی ہے۔ اس شعری جمالیات کی تنقیدی تحسین کیلئے اُردو کی کلاسیکی شعریات ہماری مدد نہیں کر سکتی کیونکہ فرید اُردو کا اچھا شاعر ہونے کے باوجود اپنی سرائیکی شاعری میں اُردو کی کلاسیکی شعری روایات سے ہٹ کر اپنی ایک تخلیقی دنیا وضع کرتا ہے جس کا رشتہ بابا فرید، شاہ لطیف، بلھے شاہ، شاہ حسین اور رحمان بابا کی شعری روایت سے ہے۔

فرید کی شعری جمالیات تجرید کی بجائے تجسیم کے رنگ و آہنگ کی حامل ہے۔ دراصل ہندوستانی مزاج تجسیم کا ہی حامل ہے۔ وہ اپنی گرد و پیش کی مانوس اشیاء کو دیکھتا، محسوس کرتا اور پھر بیان کرتا ہے۔ اُردو غزل کی تجرید پسندی کے برعکس فرید کے ہاں تجسیم سے لگاؤ کے فنی مظہر بہت واضح دکھائی دیتے ہیں۔ اس کی حسیاتی دنیا بھی خوگرِ پیکرِ محسوس ہے۔ یہاں تک کہ وحدت الوجود کے تجربے کے بیان میں بھی فرید کے ہاں تجسیمی انداز بنیادی مزاج کی حیثیت رکھتا ہے۔ (۵) فرید کی شاعری میں اس رنگ کی مثالیں کثرت سے موجود ہیں۔

تیڈے نیناں تیر چلایا تیڈیاں رمزاں شور مچایا
الست ہزار مرایا لکھ عاشق مار گنوایا
ابراہیم اڑاہ اڑایو بار برہوں سر چایا
صابر دے تن کیڑے بچھے موسیٰ طور جلایا

یونس پیٹ مچھی دے پایو نوح طوفان لڑھایا
شاہ منصور چڑھایو سولی مستی سانگ رسایا (۶)

ایک اور کافی دیکھئے

مساگ ملیندی دا گذر گیا ڈینہہ سارا
سنگار کریندی دا گذر گیا ڈینہہ سارا
کجلہ پایم، سرخی لایم کیتم یار وسارا
کانگ اڈیندیں عمر وہانی آیا نہ یار پیارا
رہ ڈونگرتے جنگل بیلا رولیم شوق آوارا
ہک دم عیش دی سجھ نہ مانیم بخت نہ ڈتڑم وارا
پڑھ بسم اللہ گھولیم سرکوں چاتم عشق اجارا
رانجھن میڈا میں رانجھن دی روزازال دا کارا
ہجر فریدا لبنی لائی جل گیم مفت وچارا (۷)

تجسیم کا یہ عمل فرید کی پوری شعری کائنات پر محیط ہے۔ ہر طرح کے فکری تموج کو اس نے پیکر محسوس بنا کر کبیر اور نظیر کے شعری عمل کو نئی شکل دی ہے۔ فرید کے شعری مرتبے کا تعین اس وقت تک ممکن نہیں جب تک محاکات اور امیجری کے اس نظام کو نہ سمجھا جائے جو فرید کے شعری وژن کے پیچھے موجود ہے۔

فرید کی شعری جمالیات کا دوسرا امتیاز اس کا تحرک ہے۔ اس کی روہی بھی ساکن نہیں ہے بلکہ زندگی کے ہنگاموں سے پر ہے۔ وہاں طوفان برق و باراں ہیں، موسم کی تبدیلیوں کے اثرات ہیں گویا روہی ایک زندہ وجود کے طور پر فرید کی جمالیات کے تحرک یا اس کی متحرک جمالیات (Dynamic Aesthetics) کی گواہ بن جاتی ہے۔ روہی کی زمین، باشندے، موسم، جغرافیہ اور تاریخ ایک تجسمی وحدت یا کل میں ڈھل جاتے ہیں۔ یوں فرید ایک ایسی متحرک جمالیات کو تشکیل دیتا ہے جو ایک طویل فنی ریاضت کے بعد ہی ممکن ہو سکتا ہے۔ یہاں پر طوالت سے بچنے کے لیے فرید کی صرف ایک ہی کافی کی مثال کافی ہو گی۔

آ چنوں رل یار پیلوں پکیاں نی وے

کئی بگڑیاں کئی ساویاں پیلیاں   کئی بھوریاں کئی پھکڑیاں نیلیاں
کئی اودیاں گلنار   کٹویاں رتیاں نی وے
بار تھئی ہے رشک ارم دی   سک سڑ گئی جڑھ ڈکھ تے غم دی
ہر جا باغ بہار   ساکھاں چکھیاں نی وے (۸)

حسن اور عشق کا بیان ہر صوفی اور غیر صوفی شاعر کا ایسا تجربہ ہوتا ہے جو اس کی شعری جمالیات اور لسانیات کی تشکیل کرتا ہے۔ ہم میں سے وہ نقاد یا قاری جن کی مطالعے کی تربیت کلاسیکی فارسی اور اُردو شاعری نے کی ہے وہ فرید کی شاعری کے اس پہلو کی تحسین کرنے یا اسے سمجھنے میں دقت محسوس کرتے ہیں۔ فارسی اور اُردو کی کلاسیکی شعریات میں ایک عام عورت سے محبت جرم اور کسی خاتون کی طرف سے اظہارِ عشق اس قدر غیر پسندیدہ ہے کہ اس کی ایک مصنوعی شکل اُردو میں آئی بھی تو ریختی کہلائی لیکن اس امر کا کیا کیا جائے کہ فرید اور اس کے قبیلے کے دیگر شعراء کے ہاں عشق کا اظہار ہمیشہ نسوانی قالب میں ہوا ہے۔ حسرت موہانی غالباً اُردو کے پہلے شاعر ہیں جن کے ہاں ایک عام عورت سے عشق کی جسارت تخلیقی تجربے میں ڈھلتی ہے وگرنہ داغ دہلوی تک تو اُردو کے سارے شاعر اپنے وسیب کی عورت سے عشق حرام تصور کرتے ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے اُردو گیت (۹) کے عمرانی محرکات سے بحث کرتے ہوئے کہا تھا کہ گیت میں وارفتگی اور عشق کا اظہار عورت کی طرف سے ہوتا ہے لیکن ان سے بھی بہت پہلے مقابیس المجالس میں خواجہ فرید اس امر کی صراحت عمرانی اور نفسیاتی محرکات کے ساتھ کر چکے تھے۔ فرید کے ہاں جو نسوانی قالب محبت کی آگ میں جل رہا ہے اس کے ہاں بصیرت اور گہرائی کی فراوانی ہے۔ اگر اُس کے عمرانی، سماجی اور تہذیبی محرکات کا جائزہ لیا جائے تو برصغیر کے معاشرے میں عورت چار دیواری کی اسیر ہے۔ اس لیے اس کے تجربات میں گہرائی زیادہ ہے۔ اس امر پر بات کرنے کی گنجائش ہی نہیں ہے کہ محبت گہرائی کے بغیر بے معنی تجربہ ہے۔ فرید کی شعری کائنات کو جدید نسائی شعور کی روشنی میں یا جدید نسائی تنقید جسے ہم تانیثیت کے نام سے موسوم کرتے ہیں پڑھا جائے تو مطالب و مفاہیم کی کئی نئی دنیائیں دریافت ہو سکتی ہیں۔

عشق انوکھڑی پیڑ   سو سو سُول اندر دے
نین دہانوم نیر   اٹڑے زخم جگر دے

برہوں بکھیڑا ، سخت اڑایا
خویش قبیلہ لانوم جھیڑا
مارم ماء پیئو ویر
دشمن لوک شہر دے
تانگ اولڑی سانگ گللڑی
جندڑی جلڑی دلڑی گلڑی
تن من دے وچ تیر
مارے یار ہنر دے (۱۰)

فطرت پسندی، تنہائی، وحدت الوجود اور ایسے کئی اہم تجربے فرید کی شعری جمالیات کا اٹوٹ حصہ ہیں۔ سرائیکی ادب اور تنقید میں فریدیات ایک مستقل شعبے کی حیثیت اختیار کر گیا ہے لیکن فرید کی شعری جمالیات کی تحسین کا فرض ابھی تک سرائیکی تنقید کے ناخن پر قرض ہے۔ فرید اپنی تفہیم و تحسین کیلئے آج بھی پر اُمید اور انتظار کے عالم میں ہے۔

ہُن تھی فریدا شاد دل
ڈکھڑیں کوں نہ کر یاد دل
جھوکاں تھیسن آباد دل
اے میں نہ ڈسی ہک منڑیں

حوالہ جات/حواشی

۱۔ اِس حوالے سے ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی کتاب "اُردو ہندی تنازع" اور شمس الرحمٰن فاروقی کی کتاب "اُردو کا ابتدائی زمانہ" دیکھی جاسکتی ہیں۔ پھر تازہ ترین مباحث میں ڈاکٹر گیان چند جین کی کتاب "ایک بھاشا، دو لکھاوٹ، دو ادب" اور اِس کے نتیجے میں اُٹھنے والی بحث کو بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح پریم چند اور خانوادۂ پریم چند میں امرت رائے اور الوک رائے نے بھی اِن مباحث کو علمی حوالوں سے زیرِ بحث لانے کی کوشش کی ہے۔

۲۔ مقدمہ، شعرو شاعری میں غزل، مثنوی، اور دیگر اصناف ادب کے حوالے سے اٹھائے گئے مباحث میں واضح طور پر نظر آتا ہے کہ نوآبادیاتی دور کے اخلاقی نظریات کا حالی پر کتنا زیادہ اثر ہے۔ انھوں نے جن مغربی ناقدین/دانشوروں کا اثر قبول کیا وہ ادب کو وکٹورین اخلاقیات کے دائرے میں دیکھنے کے خوگر تھے۔

۳۔ یہ صورتِ حال بہت عجیب ہے کہ اُردو کے مؤرخینِ ادب یا ناقدینِ ادب نے اس بڑی تخلیقی روایت کو اُردو کے مرکزی دھارے سے بارہ پتھر دور رکھا۔ اگر چہ اِس امر کا اعتراف ہر مؤرخِ ادب نے کیا ہے کہ اُردو شعروادب کے ارتقاء میں بابا فرید کا کیا مقام ہے لیکن انھوں نے بابا فرید کی شاعری کا ان کی مابعد شاعری سے کوئی گہرا تعلق دکھانے کی کوشش نہیں کی۔ ہمارے ذہن میں یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ کیا ان کے لاشعور میں یہ بات موجود تھی کہ بابا فرید کا تعلق ایک ایسی دھرتی سے ہے جو اُردو تہذیب کے مرکزی منطقوں سے دور ہے اور کسی مرکزی دھارے کی شناخت نہیں بن سکتی یا پھر کسی مرکزی روایت کو متاثر نہیں کر سکتی۔ اسی طرح سے کبیر سے لے کر نظیر تک کو بھی بیسویں صدی کے ترقی پسند ناقدین کے علاوہ تنقیدی روایت کی توجہ نہیں مل سکی۔ کیا یہ بھی ایک نوآبادیاتی رویہ تھا کہ یہاں کی تہذیب وثقافت کے ساتھ اٹوٹ اور گہرا تخلیقی تعلق رکھنے والے شاعروں کو غلام مصطفیٰ خان شیفتہ کی زبان میں بازاری شاعر کہہ کر ان سے صرفِ نظر کر لیا جائے۔

اِس حوالے سے ہمیں ہندوستان کی دلت ادب کی روایت کے ناقدین سے بھی رہنمائی مل سکتی ہے اور ہم مغربی تنقیدی رویوں اور رجحانات میں سے مابعد نوآبادیاتی تنقید سے بھی بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔ ایڈورڈ

سعید اور ہومی۔ کے۔ بھابھا کے علاوہ بھی کئی ناقدین نے اس ضمن میں کچھ بنیادی مباحث اٹھائے ہیں۔

۵۔ وحدت الوجود اُردو غزل کا ایک بنیادی تخلیقی تجربہ ہے لیکن وحدت الوجود کے تجربے کے بیان میں اُردو غز ل اور برِ صغیر کی دیگر زبانوں کا اظہاری اسلوب مختلف وسائل کا حامل ہے۔ اُردو غزل میں وحدت الوجود کا بیان سراسر تجریدی انداز میں کیا گیا ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہوا کہ خواجہ میر درد نے وحدت الوجود کے بیان میں کائنات کے مظاہر اور ان کے حقیقتِ واحد کے ساتھ تعلق کو یوں بیان کیا

جگ میں آ کر اِدھر اُدھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

یہاں بھی انداز تجریدی ہے جبکہ بابا فرید سے لے کر خواجہ فرید تک اِس روایت کے بھی شاعروں نے تجسیم کے اندر وحدت تلاش کی ہے۔

۶۔ صدیق طاہر، مرتب، کلامِ خواجہ فرید۔ رحیم یار خان، خواجہ فرید فاؤنڈیشن، ۱۹۸۸، ص ۱۲۶

۷۔ ایضاً، ص ۱۳۵

۸۔ ایضاً، ص ۲۳۵

۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اُردو شاعری کا مزاج۔ لاہور، مکتبۂ فکر و خیال، ۱۹۹۵،

۱۰۔ کلامِ خواجہ فرید، ص ۳۱۴

ارشد ملتانی کی غزل

ارشد ملتانی کی شخصیت ایک تہذیبی شخصیت ہے اور اس نے اپنے اظہار کے لیے بھی غزل جیسی صنفِ سخن کو اعتبار عطا کیا ہے۔ جسے ساقی فاروقی نے اپنے کلچر کا ایک اٹوٹ حصہ قرار دیا ہے۔ اس صنفِ سخن میں ارشد کی تہذیبی شائستگی، رکھ رکھاؤ، مجلسی زندگی اور سماج کے ساتھ ذات کا رشتہ پوری طرح ڈھل گیا ہے۔ اس کی غزل اپنے لغوی معانی میں عورتوں سے گفتگو نہیں بلکہ زندگی اور اس کے مختلف حوالوں سے بحث کرتی اور ان کا بیان کرتی نظر آتی ہے۔ اسی لیے خود ارشد ملتانی نے اپنی غزل کو اپنے شعور کا ذریعۂ اظہار قرار دیا ہے۔ وہ غزل کو لفظ وصوت کی عشوہ گری نہیں سمجھتا بلکہ اگر اسے کہیں غزل کے سانچے میں یہ بات نظر آئے تو وہ اسے عقل وفکر کی گمرہی بتلاتا ہے۔ اس نے غزل کو شعور وفکر کا نیا راستہ دکھایا ہے:

نئے خیال غزل میں سجا کے لائے ہیں
شعور وفکر کے رستے نئے سجائے ہیں

....

ارتقائے شعور سے ارشد
ارتقائے غزل کے بھید کھلے

ارشد کی غزل میں بنیادی تخلیقی تجربہ اپنے وسیب سے ایک پیوست جرأت ہے۔ وہ معاشرے میں پائی جانے والی ناانصافی اور جبر کے خلاف محض نعرہ بازی نہیں کرتا بلکہ وہ اس کرب کو اپنی ذات پر سہہ کر اس آسیب سے بچاؤ کے لیے راستے تلاش کرتا نظر آتا ہے۔ وہ بستی پر گزرنے والے سانحوں پر صرف اپنے دل ہی کو تڑپتا نہیں پاتا بلکہ اس کے فکر وشعور میں بھی ایک

ہلچل سی مچ جاتی ہے۔

فکر و احساس کا شیرازہ بکھر جاتا ہے
سانحہ ذہن پر جب کوئی گزر جاتا ہے

ارشد نے زندگی کے عذابوں اور خوابوں کے درمیان جو مناظر دیکھے ہیں اس کا تخلیقی اظہار بھی کیا ہے۔ جب اسے وحشت زدہ خائف لوگ خاموشی کی زنجیروں میں قید نظر آتے ہیں تو وہ اس پر خاموش نہیں رہتا۔ ان لوگوں کو بھی بولنے کا مشورہ دیتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ خاموشی اس سارے منظر کو مزید خوفناک بنا دے گی۔ ظلم کا اظہار نہ ہوا تو وہ بڑھتا چلا جائے گا۔ وہ زندگی کو حق و باطل کی ایک جنگ سمجھتا ہے جس میں درمیان کا راستہ کوئی نہیں ہوتا اور کسی جانب ہونا پڑتا ہے۔

بھید حرف و صدا کے کھولو نا
کیوں ہو خاموش کچھ تو بولو نا
حق و باطل میں ٹھن گئی ہے آج
کسی جانب تو تم بھی ہو لو نا

وہ بہاروں کا زخم خوردہ ہے۔ وہ منظر کی موجودہ شکل کے پیچھے کھڑی سچائی کو اپنی دانش اور دور اندیشی سے دیکھ رہا ہے۔ اس کی نظر پورے پس منظر کو بھی اپنی گرفت میں لیے رکھتی ہے۔ وہ شہر کے بجھے منظر میں اس کے۔۔۔۔۔ کا شکار ہو جاہے کہ لوگ خبر نہیں اُسے کیا سمجھیں گے۔ وہ اپنے ماحول سے مطمئن نہ ہو کر اپنے خیالات کو چھوڑ نہیں سکتا۔ وہ شام پر قانع لوگوں سے فکر و نظر کا فرق رکھتا ہے۔ اور وہ یوں کہ وہ شام کو بھی شناخت کرتا ہے اور صبح صاف و شفاف دیکھنا چاہیے۔ دھند میں لپٹی صبح بھی اُسے قبول نہیں ہے۔

ہے فرق بہت زاویۂ فکر و نظر کا
تو شام پہ قانع ہے میں قائل ہوں سحر کا
وہ لوگ طلسمِ شب تاریک میں گم ہیں
بجلی کی چمک پر جنھیں دھوکا ہے سحر کا

....

بجھا بجھا سا ہر اک گھر دکھائی دیتا ہے
عجیب شہر کا منظر دکھائی دیتا ہے
خبر نہیں کہ اسے لوگ کیا سمجھتے ہیں
مجھے تو حشر کا منظر دکھائی دیتا ہے
شب کی ظالم تیرگی سے مل گئی بے شک نجات
دھند میں لپٹی ہوئی یہ صبح بھی اچھی نہیں

اپنے وسیب سے رشتے کا ایک اور ثبوت ان اقدار پر تاسف کی صورت میں نظر آتا ہے جو ـــــــــــ ضروری تھیں۔ گو کہ ارشد ملتانی تبدیلی کو قبول کرنے والا شاعر ہے لیکن وہ ایسی تبدیلی کا قائل نہیں جو زندگی کا رنگ ڈھنگ ہی بدل کر رکھ دے۔ اس کے زمانے میں انسان کی وحشت اپنے قتل کے سامان پیدا کرتی ہے جسے ارشد معکوس ترقی سمجھتا ہے۔

یہ وحشتیں، یہ قتل کے سامان ہر طرف
انسان جس قدر بڑھا اُتنا ہی گھٹ گیا

وہ ایک بھرپور تیقن کے ساتھ آنے والے کل کی خوبصورتی کا ذکر کرتا ہے کہ:

آج ممکن نہیں تو کل ہوگا
وقت کا فیصلہ اٹل ہوگا

زندگی کے حقائق سے منہ موڑ کر رومان عینیت کے عافیت کوش خیموں میں پناہ نہیں چاہتا۔ وہ زندگی کی تلخیوں اور خوبصورتی دونوں کو دیکھ کر ہی حسن کے گیت گاتا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی کوئی آسان راستہ نہیں ہے۔ وہ اس کے کرب سے واقف ہے۔ زندگی عشر کا میدان بھی ہے اور سامان بھی۔ یہ نیا طوفان ہے۔ جس کے اندر اتر کر ہی وہ زندگی کو اس کی تمام تر مشکلات کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ زندگی ایک سیلِ بلاخیز ہے۔

اس میں سکون ہے ہی نہیں، وہ بھی زندگی کے حرکی نظریے کو تسلیم کرتا ہے۔ ساحل کے پرسکون ماحول میں پوشیدہ طوفان بھی اس کی آنکھوں سے اوجھل نہیں رہ سکتا۔ زندگی کی گہرائیاں اور گیرائیاں سخت اور بے انداز و بے کنار ہیں:

کتنی بے انداز، کتنی سخت ہیں

زیست کی گہرائیاں، گیرائیاں
عشرتوں کے سراب ہی دیکھو
اب شراب کے خواب ہی دیکھو

....

ہر گھڑی احتساب کا فرمان
زندگی کہ حشر کا سامان
ہر نفس اک نیا طوفان
زندگی کے مزاج کو پہچان
کون سمجھا ہے کون سمجھے گا
مخمصہ ہے یہ زیست کی چوگان
موت سے تو گریز ممکن ہے
زندگی سے نہیں مفر ساقی
بہار دیکھی ہے دورِ خزاں سے گزرے ہیں
ہر انقلابِ گل و گلستان سے گزرے ہیں
دریا کی موج موج میں طوفاں ہیں خندہ زن
ساحل کی پُرسکون فضا پر نہ جایئے
گل سے محروم ڈالی ڈالی ہے
پائمالی سی پائمالی ہے

انقلاب گل وگلستان سے گزرتے ہوئے ارشد ملتانی نے ہمت نہیں ہاری بلکہ وہ غم کے اس طوفان سے خشک لباس نکلا ہے۔ اسے تبدیلی پر پورا ایمان ہے۔ رات کے ڈھل جانے کی نوید اس کی پوری شاعری میں موجود ہے۔ وہ زندگی سے لڑتے ہوئے ایک بھی لمحے کو مایوس نہیں ہوتا بلکہ خندۂ زیرلبی سے شب کے ستاروں کو خیرباد کہتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ کائنات اور نئی روشنی کو ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم قرار دیتے ہیں۔ اندھیروں کے ڈگمگاتے قدموں کو دیکھ لیتا ہے اور پھر یقین کرلیتا ہے کہ سورج نکلنے والا ہے:

ہم بچ گئے ہیں یہ بھی ہمارا کمال تھا
ورنہ شکستِ زیست سے بچنا محال تھا
شبِ الم کے سہاروں کو خیرباد کہو
سحر قریب ہے تاروں کو خیر باد کہو
یہ کائنات نئی روشنی کی طالب ہے
پرانے چاند ستاروں کو خیر باد کہو
قدم اندھیروں کے اب ڈگمگائے جاتے ہیں
شگاف رات کے سینے میں کس نے ڈالا ہے
ستارے چال بدلتے دکھائی دیتے ہیں
ہمیں یقین ہے کہ سورج نکلنے والا ہے

ارشد ملتانی زندگی کے تضادات کو سامنے رکھ کر ایک متوازن صورت گری کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یہ سارا شعور تبدیلی کی حرکیات سے واقفیت ہے۔ قدرت کے کارخانے میں سکوں محال ہے اور جمود موت ہے۔ اس لیے اس کی غزل میں شاعر کا خواب توازن کا حامل ہے۔ وہ مختلف عملوں کے درمیان کی صورت کا طالب ہے۔ وہ رات کی تاریکی میں رہتے ہوئے دن کے اجالے کا طلب گار بھی نظر آتا ہے، ایسا کیوں ہے۔ اس کا جواب بھی اس حرکی تصور میں موجود ہے۔ یہ ایک دلچسپ صورت ہے کہ ارشد ملتانی زندگی کی تلخیوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے راستوں کی ظلمتوں سے ڈرا ڈرا نظر آتا ہے۔ لیکن یہی صورتِ حال زندگی کے ساتھ اس کے اٹوٹ تعلق کی دلیل ہے۔

ایک عافیت کوش راستے کی تاریکی کی بات نہیں کرے گا بلکہ ایک مریضانہ رجائیت کی بات کرتے ہوئے نعرہ بازی کو جنم دینے والی شاعری اختیار کرے گا جو زندگی اور اس کے درمیان ایک خلیج پیدا کر دے گی جس میں وہ عافیت کوش شاعر گم ہو جائے گا۔ ارشد نے ایسا نہیں کیا۔ وہ زندگی کو اختیار و جبر دونوں کا حامل قرار دیتے ہوئے اسے دیوار بھی سمجھا ہے اور در بھی جانا ہے۔ زندگی کے ان تضادات کا بیان ارشد کا خوبصورت تخلیقی تجربہ ہے۔

بخشی ہے مری فکر نے حالات کو ندرت
حالات کے پنجے میں گرفتار بھی میں ہوں

کونین کی وسعت ہے میرے ذہن رسا میں
اور اپنی اناؤں میں گرفتار بھی میں ہوں
تعمیر مقدم ہے مرے علم و ہنر میں
اور وجہ شکستِ درو دیوار بھی میں ہوں

....

خوف موقوف نہیں رات کی تاریکی پر
دل کسی دن کے اجالے سے بھی ڈر جاتا ہے
گرداب سے اب بچ کے نکل جائیں تو جانیں
ملاح نے رکھا ہے نہ اِدھر کا نہ اُدھر کا
سلسلہ ہے اختیار و جبر کا
کچھ منفرد ہیں عزمِ قلندر کے راستے
نہ جانے کیوں خدا کو بھا گیا ہے
مجھے بے بس اُسے مختار رکھنا
احساس دشمنی کا دلوں سے نہ مٹ سکا
دستورِ دوستی کے رقوم بھی ہوئے تو کیا

ارشد کی غزل نے روایت سے اس طور بھی بغاوت کی ہے کہ اس کے ہاں محبوب کا وہ روایتی تصور نظر نہیں آتا جو کوٹھے یا کوٹھے کی چھت یا چلمن وغیرہ سے مشروط اور مربوط ہے۔ حرص اور لمس کو ساتھ لے کر چلتا ہے بلکہ یہاں محبوب زندگی کا ایک ایسا رفیق ہے جو خود کو شاعر کی طرح سے کئی طرح کی مجبوریوں کا شریک ہے۔ ارشد میر تقی میر کی طرح مجبوریوں کو سمجھتا ہے کہ:

نہیں آئے میر کوئی کام ہوگیا ہوگا

ارشد اور اس کا محبوب ایک سطح پر زندگی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ دونوں محبت کے خواہاں اور معاشرتی مجبوریوں کے اسیر ہیں۔ تنہائیوں میں آئینوں سے دونوں ہی ہم کلام نظر آتے ہیں:

روح سر میں فسوں رنگ و بو اس کی بھی تھی
زندگی کو چومنے کی آرزو اس کی بھی تھی

میں اکیلا ہی نہ تھا تنہائیوں سے ہم کلام
چھپ چھپا کر آئینوں سے گفتگو اس کی بھی تھی
میری خاطر ہی نہیں وہ مے کدے میں آ گیا
کچھ طبیعت مائل جام و سبو اس کی بھی تھی

ارشد ایک متوازن شخصیت کا مالک ہے۔ وہ عشق میں بھی وضع داری نبھاتا ہے۔ کئی بار ہونٹوں پر نام آ آ کے رہ جاتا ہے۔ اس اندازِ فکر نے اس کی غزل میں واسوخت کے انداز کو در نہیں آنے دیا بلکہ محبوب کو جور و جفا پر غور کرنے سے پہلے وہ اپنی وفاؤں کا تجزیہ کرتا ہے:

کچھ پاس ضبطِ عشق تھا کچھ احترامِ حسن
جب آیا میرے لب پہ ترا نام رک گیا
تجزیہ ہم بھی کریں اپنی وفاؤں کا کبھی
غور تم کچھ بھی کرو جور و جفا کی جانب

ارشد کی غزل میں اس کی تہذیبی شخصیت کا جو پہلو سب سے جاندار ہے وہ اس کا مجلسی ہونا ہے۔ ارشد دوست دار آدمی ہے۔ وہ چائے کی پیالی پر طوفان اٹھا کر زندگی کے جمود سے لڑنے والا شاعر ہے۔ وہ بھی غالب کی طرح مجلسی زندگی کا قتیل ہے۔ اسے شام کا سکوت اس لیے پسند نہیں کہ تنہائی سے مکالمہ کرے بلکہ وہ یہ شام دوستوں کے نام کرنے کا خواہاں ہوتا ہے۔ اسے بزم میں تھوڑی سی بھی مل جائے تو اسے بھی غنیمت جانتا ہے۔ ارشد کی زندگی کا یہ پہلو مجھے صرف غالب کی یاد دلاتا ہے۔

اتنی سی روشنی بھی غنیمت ہے بزم میں
گل ہو نہ جائے شمعِ دلِ زار کچھ کہو
سلگتی چائے دھوئیں کے اُداس مرغولے
سکوتِ شام نے کی ہیں عنایتیں کیا کیا
معاملات ہیں محتاجِ گفتگو لیکن
نکل سکی نہ ملاقات کی سبیل تو تو پھر

محبوب سے روٹھنے اور من جانے یا منانے کے قرینے ارشد کے ہاں خوبصورتی سے غزل میں ڈھلے ہیں۔ تنہائی کا خوف، اداسیاں، تنہائیاں، مدت کے بعد آ ملنے

والے دوست سے تپاک سے ملنا اور دوستوں سے ایک پیار بھرا گلہ یوں کیا گیا ہے:

تو کہاں اے صبح تنہائی
کھائی جاتی ہے شامِ تنہائی
خط تلک ارشد ہمیں لکھتے نہیں
ہائے یاروں کی یہ بے پروائیاں
مدت کے بعد جب وہ ملا آن کر مجھے
میں پاگلوں کی طرح سے اس کو لپٹ گیا
کیا خطا سرزد ہوئی کیا دوش ہے
کیوں ہوا ناراض دل دے سائیاں

ارشد ملتانی نے غزل میں قدیم و جدید رنگ ملانے کی بات کی ہے۔قدیم طرزِ سخن میں شعر کی ایک خوبی نازک خیالی تھی۔ارشد نے اپنی شاعری میں بھی پرخوبصورت شاعرانہ نازک خیالیاں دکھائی ہیں، لیکن ان میں حقیقت کا عکس شامل ہے۔

دلِ تباہ کی پھر چشمکیں ہیں یزداں سے
یہ ذرہ مہر کا ہم سر دکھائی دیتا ہے
تمھارے بعد مرے تذکرے ہیں دنیا میں
خدا کے بعد پیمبر دکھائی دیتا ہے
کس تلون سے اداؤں سے اڑا جاتا ہے
وقت پر بھی تری رفتار کا سایہ تو نہیں

وہ غالب و میر کے رنگ کو مانتے ہوئے فرید رنگ کی انفرادیت اور اس پر اپنے اثر کا ذکر کیا ہے۔ارشد کی غزل کو فرید رنگ نے خوبصورت تر کر دیا ہے۔یہ مقامی لب ولہجہ ارشد اردو کی سطح پر لایا نہیں بلکہ اس کی شخصیت کے اظہار کے وقت شعر میں یوں شامل ہوا ہے کہ تخلیقی عمل کا اٹوٹ حصہ معلوم ہوتا ہے:

ایک تو گورا رنگ قیامت اس پر تلک تلوے
کیوں ہوا ناراض دل دے سائیاں

انوار احمد کی یہ رائے ارشد کی شاعری کا بھرپور تجزیہ ہے کہ:

''ارشد ملتانی کی تخلیقی قوت کا منبع اس کا عہد یا کومٹ منٹ ہے۔ جس کی بدولت وہ گزرے کل کے خرابے میں چاک گریباں نہیں پھرتا اور آنے والے کل کے خوف سے واہموں کی خانقاہ یا خود فراموشی کے معبد میں پناہ گزیں نہیں ہوتا۔ وہ جواں ہمت اور باشعور شاعر ہے۔ جو آشوبِ ذات کو آشوبِ زیست سے الگ تھلگ نہیں جانتا۔ حسن و صداقت اور عدلِ اجتماعی کے رنگ و نور سے زندگی کی تخلیقی نور عطا کرتا ہے اور تیسری دنیا کے ان عظیم شاعروں اور ادیبوں کی صف میں شامل ہو جاتا ہے جو بدصورتی، کذب وریا اور ناانصافی کے خلاف جنگ لڑ رہے ہیں۔''

[انشعاب، ملتان]

اس کتاب میں شامل مضامین میرے پڑھنے لکھنے کے پرانے سفر کی ایک ایسی کتھا مجھے سنا سکتے ہیں اور سناتے رہیں گے جو شاید یہ اس کتاب کے کسی بھی قاری کو نہ سنا سکیں (اگر اس کتاب کو کبھی کوئی قاری میسر آیا تو) اس لیے کچھ باتیں ان مضامین کے حوالے سے یاد کرنا میرے لیے اپنے ماضی کو آواز دینے کے برابر ہے۔۔۔۔ روایتی ترقی پسندی سے شغف سے لے کر جدید اور مابعد جدید تنقیدی فکر سے دلچسپی کا سفر ان مضامین میں بہت آسانی سے دیکھا جا سکتا ہے۔ ان میں سے کچھ مضامین روایتی تحقیق کے دائرے میں بھی آتے ہیں لیکن زیادہ مضامین تنقیدی نوعیت کے ہیں۔

پیش لفظ سے مقتبس

تحقیق تنقید

9 789695 343081

Rs. 380/-

بیکن بُکس

• غزنی سٹریٹ، اُردو بازار، لاہور فون: 042-37320030

• گلگشت، ملتان فون: 061-6520790, 6520791

beaconbooks786@gmail.com

BeaconBooksPakistan